This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.

B 1,514,905

PROPERTY OF
University of Michigan Libraries
1817
ARTES SCIENTIA VERITAS

M L 6

ST. STANISLAUS'
NOVITIATE,
BROOKLYN, O.

Kunstlehre

in fünf Teilen.

Von

Gerhard Gietmann S. J. und Johannes Sörensen S. J.

Dritter Teil.

Musik-Ästhetik.

Freiburg im Breisgau.
Herdersche Verlagshandlung.
1900.
Zweigniederlassungen in Wien, Straßburg, München und St. Louis, Mo.

Der pſallierende und tanzende David. (Zeichnung von F. Stummel.)

UNIV. OF MICH.

Musik-Ästhetik.

Von

Gerhard Gietmann S. J.

1493

Mit 6 Abbildungen und vielen kürzern Musikproben.

781
G34

Freiburg im Breisgau.
Herdersche Verlagshandlung.
1900.
Zweigniederlassungen in Wien, Straßburg, München und St. Louis, Mo.

Music
ML
3845
G45

Das Recht der Übersetzung in fremde Sprachen wird vorbehalten.

Buchdruckerei der Herderschen Verlagshandlung in Freiburg.

Inhalt.

Erstes Kapitel. Allgemeiner Charakter der Musik nach Form und Ausdruck.

Wohlklang, Gesetz und Ausdruck der Tonkunst; Hanslicks musikalischer Formalismus S. 1—2. Dreifache Ausdrucksweise der Tonsprache 3—5. Eindruck der Musik auf Sinn und Geist 5—7. Die „geisterfüllte Form" der Formalisten; sie reicht allein nicht hin 7—10. Abstrakte Allgemeinheit der Tonsprache; Verdeutlichung durch die Beihilfe anderer Künste 11—13. Die Schönheit der musikalischen Form für den Laien, für den Musiker und den Musikgelehrten 13—16. Das „Ethos" der Tonkunst; Ausdrucksfähigkeit in Bezug auf drei Grade der Gemütsbewegung und in Bezug auf deren Gegenstand 16—20. Epische und dramatische Musik. Untergeordnete Gegenstände der musikalischen Darstellung 20—22. Definition der Musik im subjektiven und objektiven Sinne des Wortes. Die Schönheit als Formalobjekt der Tonkunst 22—25. Nähere Aufgabe der Musik-Ästhetik 25—26.

Zweites Kapitel. Ton und Klang. Konsonanz und Dissonanz.

a) Der musikalische Ton und Klang. Dessen wesentliche Eigenschaften, akustisch und ästhetisch betrachtet 27—29. Gehörs- und Stimmorgan, subjektive Empfindung und stoffliches Element des Tones 29—33. Tonstärke, Resonanz und Mittönen; Unterschied zwischen „hoch singen" und „hoch hinaufsingen" 33—35. Tondauer; Klangfarbe; der Naturklang und dessen Teiltöne 35—37. Bedeutung der Naturtonreihe für die praktische Musik, die Tonleiter, die Intervalle und die Harmonie 37—40.

b) Konsonanz und Dissonanz. Dissonanz als Rauheit des Zusammenklanges und als bloße Diskordanz innerhalb eines Musiksystemes; Kombinations-, Summations- und Differenztöne 40—44. Die Akkorde, besonders in Moll; die Untertonreihe; umgelegte Akkorde auf den Grad ihrer Reinheit geprüft 44—48. Ästhetische Bedeutung der Dissonanz 48. 49.

Drittes Kapitel. Tonleiter und Tonarten.

a) Die Tonleiter, diatonisch und chromatisch; Quintenzirkel und harmonische Verwandtschaft der Töne; „gleichschwebende Temperatur" 50—53. Praktische Bedeutung der gleichschwebenden, der harmonischen und der Quintenstimmung 53—59.

b) Die Tonarten, zunächst C-Dur. Unterschied von Tonleiter und Tonart; mehrere Wege, sich die Entstehung einer Tonart zu verdeutlichen. Die fünf- und die siebenstufige Tonart, letztere in pythagoreischer und in harmonischer Stimmung 60—65. Besondere Rechtfertigung und Charakteristik der harmonischen C-Dur-Tonart 65—70.

c) Das C-Dur-Tetrachord als Voraussetzung aller übrigen Tonarten. Die D-Tonart des Chorals 70—78. Die A-Tonart des Chorals und unser A-Moll 78—86. Die E-Tonart 86—91. Die durähnlichen Tonarten in G und F 91—93. Verhältnis der alten Tonarten zu den modernen und Übergang in diese 94—97.

Viertes Kapitel. Geschichtliche Beleuchtung.

Rückblick auf die Geschichte der Tonarten, den ältern Rhythmus und die ältere Musiktheorie. Die französisch-belgischen Benediktiner und Peter Wagner 98—101. Die Psalmodie und die melismatische Musik 101—104. Der sogen. Kursus im Choral; Wagner über den Ursprung des Kirchengesanges; das Gefühl der Tonart und der Rhythmus 104—109.

Gevaerts Forschungen über den ältern Kirchengesang. Text, Grundthemen und rhythmischer Bau der Antiphonen 109—114. Wandlungen im ältern Kirchengesange; Guido von Arezzos Antiphonar 114—118.

Gevaerts Lehre von der Herkunft der Kirchentonarten und des Choralgesanges überhaupt von Ant. Dechevrens beanstandet; die Musiktheorie des Abendlandes in ihrem Verhältnis zur altgriechischen 118—124. Die Oktoechos der griechischen Kirche und die hebräische Tempelmusik 124—131.

Fünftes Kapitel. Melodie und Harmonie.

a) Melodie. Ästhetische Bedeutung derselben im allgemeinen nach Wohlklang und Sinn; Diatonik, Kontinuität und Tonalität der Melodie 132—138. Chromatische Ausweichung und Modulation. Zusammenhang von Stimmung und Form in den Motiven und deren Durchführung 138—146.

b) Harmonie. Bedeutung derselben für die Einheit der Melodie und die Modulation; der strenge Satz; Verbindung der Harmonien 147—150. Fehlerhafte Fortschreitungen, Oktaven- und Quintenparallelen, der Querstand 150 bis 152. Stimmungsausdruck der Harmonie; Zahl der Akkordtöne, Durchgänge, Hilfstöne, Vorhalte, Ziernoten, Orgelpunkt; Polyphone und einfach harmonische Musik 153—157.

Sechstes Kapitel. Der Rhythmus.

Wesen und Anwendung desselben in verschiedenen Künsten; freier und gebundener Rhythmus; Text- und Motivglieder im Choral als Grundlage der Symmetrie und des freien Rhythmus 158—165. Der strenge Rhythmus in mehreren Künsten herrschend und in der Natur vertreten; Zeiteinheiten des Rhythmus, deren Verbindung und Zusammenziehung; Synkope und irrationale Tondauer 165—170. Verbindung der Takte zu rhythmischen Gliedern. Das Tempo. Geistige Bedeutung der rhythmischen Formen; drei Charaktere des Rhythmus und der Melodie 170—175.

Siebentes Kapitel. Vokal- und Instrumentalmusik.

Die menschliche Stimme und ihr Tongebiet; Stimmregister und Stimmklassen. Verbindung des Stimmtones mit dem Worttexte, wechselseitige Ausgleichung. Die reine Instrumentalmusik und ihr formelles Gepräge; Begleitungsmusik 176—183.

Die musikalischen Instrum… Die einfachsten Saiteninstrumente mit und ohne Griffbrett; die Streich… te 184—188. Instrumente mit Klaviatur,

insbesondere das Pianoforte 188—190. Windinstrumente, vor allem die Orgel 191—197. Blech-, Rohrblatt- und Schlaginstrumente 197—202. Verwendung der musikalischen Instrumente im Gesang und außer dem Gesang; Konzert-, Harmonie- und Orchestersatz 202—206.

Achtes Kapitel. Die Kunstgebilde der Musik.

1. Strenger Satz- und Periodenbau, Motiv und Gang, Form und Seele der Melodie; Doppelperioden im kirchlichen Exsultet 207—217. Unregelmäßigkeiten im symmetrischen Bau 217—220.

2. Das Lied mit Worten und ohne Worte; das Volkslied 220—224. Harmonische Begleitung des Liedes; musikalische Romanze und Ballade 224—226.

3. Marsch und Tanz. Bedeutung des Rhythmus in beiden; Ausdruck der Stimmung im Trio. Dreiteiligkeit des Marsch- und Tanzstückes eine Grundform musikalischer Kompositionen überhaupt 226—233.

4. Das Recitativ im weitern und im engern Sinne bei den Griechen, im Choral und in der neuern Musik seit dem 17. Jahrhundert 233—238.

5. Sonate und Symphonie. Unterschied des mehrteiligen und des mehrfachen Musikstückes; das Instrumentalsolo. Das Gesetz der Stimmungsentwicklung für den Aufbau der Sonate und der Symphonie maßgebend. Bedeutung der Wiederholungen 238—244.

6. Polyphone Musikstücke. Kanon und Fuge; gebundene und freie Nachahmung. Ästhetische Bedeutung der Selbständigkeit verschiedener Melodiestimmen 245—248.

7. Kantate und Oratorium. Schwächere Einheit dieser Kompositionen. Inneres Verhältnis von Recitativ, Arie und Chor zu einander. Fortschritt von der epischen zur lyrischen und zur dramatischen Darstellung. Polyphone Chorkomposition, Chorfuge, Motett und Madrigal 249—255.

8. Die Messe. Bedeutung dieser Art von musikalischer Komposition; einige Winke über Geist und Form; die einfache Choralmesse 255—256.

9. Die Oper. Rechtfertigung dieser Kunstgattung, sofern sie einen idealen, lyrisch-dramatischen Inhalt würdig darstellt und in den Formmitteln Maß hält. Über die geeignetsten Stoffe, die Vermittlung der verschiedenartigen Teile untereinander 256—263.

10. Innere Entwicklung der Tonkunst. Anlehnung der Musik an die Poesie und die Mimik. Selbständige oder absolute Musik, formalschöne und Stimmungsmusik. Fortschritt zu den umfangreichen Vokal- und Instrumentalstücken. Die höchste Entwicklung des Ausdrucks in der Programm-Musik; Beurteilung der letztern 264—270.

Neuntes Kapitel. Die Kirchenmusik.

Unterschied von der einfachen religiösen Musik. Die Größe Gottes fordert den Tribut des Lobgesanges; die Heilige Schrift über das gesungene Lob Gottes; die Praxis der ersten christlichen Jahrhunderte. Die Erbauung der Gläubigen durch den Gesang gefördert 271—277.

Bezüglich der Eigenschaften einer guten Kirchenmusik ist zwischen Form und Geist derselben zu unterscheiden. Die Kirchentonarten 277—280. Ausführliche Behandlung des Choralrhythmus; historische Forschungen (Theoretiker des Mittelalters, Neumenlesung) und neuere Systeme (der Mensuralisten, der Äqualisten und des freiern Rhythmus, welcher entweder [illegible] sogen. oratorische oder der ein-

fache Sprachrhythmus ist) 280—307. Rhythmus des griechischen Kirchengesanges; Einzelnes zum Vortrag des Chorals in der ältern Kirche 307—311. Melodie und Harmonie im Kirchengesange; Johann XXII. und das Konzil von Trient; der Palestrina-Stil; Harmonisierung des Chorals 311—316. Die Instrumentalmusik in der Kirche. Gesänge in der Muttersprache. Frauenstimmen in Kirchenchören. Die augenblicklich geltenden Bestimmungen über Kirchenmusik nach dem Reglement vom Jahre 1894 und deren verbindende Kraft 316—324.

Über den innern Geist der echten Kirchenmusik. Ist die Musik in der Kirche der höchsten Leistung fähig oder „gebunden"? Nächster und höchster Zweck der Musik im Gotteshause 324—328. Ist die Tonkunst in der Kirche nach rein ästhetischen Gesetzen zu beurteilen? Stellung der Kirche zur schönen Kunst und insbesondere zur Musik; sie will durch deren ästhetische Leistungen einen höhern Zweck erreichen. Beruf der Tonkunst im Vereine der im Gotteshause zusammenwirkenden Künste 328—333. Einzelne Forderungen der Kirche an die in ihrem Dienste arbeitende Musik. Das Gebot, dem heiligen Texte gebührende Rechnung zu tragen und der liturgischen Handlung sich unterzuordnen. Das Verbot der „weltlichen" und „theatralischen" Musik. Einzelne andere Vorschriften 333—340. Genauere Bestimmung des Begriffes der weltlichen und theatralischen Musik 340—344. Vom Vortrage der Kirchenmusik; Winke für Dirigenten, Organisten und Sänger 344—347. Praktische und geschichtliche Bedeutung des „oratorischen" Rhythmus. Das System des einfachen Sprachgesanges, dessen geschichtlicher und praktischer Wert 347—359. Der Volksgesang in der Kirche; das deutsche Kirchenlied 359—363.

Register S. 365—370.

Man berichtige:

S. 263, Z. 8 v. u.: Für die ältere Musik genüge es, aus Haberls Gesamtausgabe . . .; ferner:
S. 280, Z. 3 v. o.: Cotton (statt: Cotta).

Verzeichnis der Abbildungen.

1. Der psallierende und tanzende David. (Zu S. 158.) . . . . . Titelbild.
2. Melozzo da Forlì: Musizierende Engel . . . . . S. 50
3. H. Lauenstein: Die hl. Cäcilia . S. 158
4. Der Stammbaum Jesse . . . . . S. 176
5. Ex chorali Ambrosiano — de Mugiascha — 1388 . . . . . S. 271
6. Ein Asperges und Vidi aquam in Neumenschrift und Dechevrensscher Übersetzung . . . . . S. 305—306

Erstes Kapitel.

Allgemeiner Charakter der Musik nach Form und Ausdruck.

1. Drei Vorzüge der Musik, ihr sinnenfälliger Reiz, ihre Formschönheit und ihre Ausdrucksfähigkeit, halten sich in solcher Weise das Gleichgewicht, daß demgemäß die Freunde der Tonkunst geradezu in drei Klassen zerfallen. Die einen legen allen Nachdruck auf den Wohlklang, d. h. auf jene Wirkung, welche eine sorgfältig gewählte Tonreihe durch angenehm wechselnde Höhe, Stärke, Bewegung und Bindung im Gehörsinn und in der innern sinnlichen Empfindung hervorruft. Die Freude am Klang und Spiel zur Abspannung, Unterhaltung und Erfrischung der im Alltagsleben vielleicht zu karg befriedigten edlern Sinnlichkeit bedingt zumeist ihr Interesse. Andere beachten vorzugsweise die wundervolle Gesetzmäßigkeit und künstlerische Folgerichtigkeit, mit welcher in größern Werken alle Formmittel der Tonkunst erschöpft werden. Dieser geistige Genuß des Kenners übertrifft an Wert bei weitem jenes bloße Wohlbehagen des Liebhabers, ohne es auszuschließen.

Es ist aber sehr die Frage, ob die höhere Bedeutung der Musik so ganz in der Formschönheit aufgeht; vielmehr darf mit Grund bezweifelt werden, daß die Vertreter jener zweiten, ja sogar die der ersten Ansicht jeden anderweitigen Gehalt und jede tiefere Wirkung in vollem Ernste bestreiten wollen. Jedenfalls erkennt eine dritte Klasse von Musikern und Musikfreunden erst in einem idealen Sinn und Wert der Töne, im Empfindungsausdrucke der Melodien und Harmonien, in eingehauchten und auf den Hörer übertragenen Stimmungen die wahre Kunstleistung. Ja man geht so weit, zu versichern, daß „kein Bild, kein Wort das Eigenste und Innerste des Herzens ausspreche wie die Musik; ihre Innigkeit sei unvergleichlich, unersetzlich“ (Th. Vischers Ästhetik), mit andern Worten, sie spreche die Empfindungen voller und deutlicher als jede andere Kunst aus.

2. Man kann über Musik nicht reden, ohne die eine oder die andere der genannten Anschauungen als maßgebende Richtschnur vorauszusetzen; vollends müssen ästhetische Untersuchungen ohne vorläufige Verständigung über diesen Punkt in der Luft schweben. Obendrein hat sich seit E. Hanslicks Buch

„Vom musikalisch Schönen" (1. Aufl. 1854, 8. Aufl. 1891) und durch die Bestrebungen der Wagnerianer der Gegensatz von „Formalismus" und „Idealismus" in dem Grade geschärft, daß die Ausdrucksfähigkeit der Musik zu einer Hauptfrage der Ästhetik geworden ist.

An Hanslick als Vertreter der formalen Theorie schloß sich Hostinsky an (Das musikalisch Schöne und das Gesamtkunstwerk vom Standpunkt der formalen Ästhetik, 1877), ferner G. Engel (Ästhetik der Tonkunst, 1884) und F. v. Hausegger (Die Musik als Ausdruck, 1885); doch lassen die beiden letztern die Musik von einer andern Kunst, nämlich von der Poesie oder von der Mimik, einen substantiellen Gehalt erborgen. Eine „Ästhetik als Formwissenschaft" schrieb auch Rob. Zimmermann (1864). — Die Leugnung des Gefühlsgehaltes geht von der Herbartschen Philosophie aus. Doch hat sich, dieser fernstehend, auch H. Ad. Köstlin für den ästhetischen Formalismus ausgesprochen („Tonkunst").

Andererseits ging Wagner von Schopenhauer aus, dem die Musik eine unmittelbare Äußerung des Willens ist. Musik als Ausdruck, als Darstellung (der Gefühle, ja der objektiven Anschauungen und Handlungen), das ist das Losungswort Wagners und der zahlreichen Verehrer der Programm-Musik.

Das Ansehen der Verteidiger dieser beiden Meinungen spricht für eine gewisse Berechtigung der einen wie der andern. Aber einseitige Übertreibungen haben lebhaften Widerspruch hervorgerufen. Als Gegner Hanslicks sei nur A. W. Ambros (Die Grenzen der Musik und Poesie, 1855) noch besonders genannt; Wagners Ausführungen hat unter anderen M. Schasler (Über dramatische Musik, 1883) einer sehr scharfen Kritik unterzogen. Eine vermittelnde und zur Beseitigung von Mißverständnissen geeignete Darstellung ist in H. Riemanns Buch (Wie hören wir Musik? 1888) niedergelegt. Danach ist die erste Wirkung der Musik eine elementäre, nämlich eine unausweichliche Nötigung, die mannigfaltigen Tonbewegungen innerlich mitzuempfinden; die zweite ist der eigentliche ästhetische Genuß an der Regel und Ordnung in den Werken der Tonkunst; an dritter Stelle wird nun erst der Eindruck von etwas frei Gewolltem und Vorgestelltem möglich. Ed. v. Hartmann (Die deutsche Ästhetik seit Kant, 1886) nennt mit Wagner die Tonsprache ein Ausdrucksmittel der innern Empfindung, die sich mit Worten nicht wiedergeben lasse, ähnlich der mimischen Gebärdensprache, welche ebenfalls etwas für den Verstand Unaussprechliches sage und sich darum gern mit der Tonsprache zur Einheit verbinde. Doch fügt er bei, daß die Musik durch ihre Ausdrucksmittel den Gefühlsinhalt so wenig erschöpfe wie die Gebärden- und Wortsprache, und der jedesmalige unaussprechbare Rest unterscheide diese drei Ausdrucksweisen des Gefühls voneinander; ihr gemeinsamer Empfindungsgehalt dagegen mache sie zur einheitlichen Verbindung geeignet.

Die genauere Darstellung des Form- und Inhaltswertes der einzelnen musikalischen Elemente für die ästhetische Betrachtung bleibt den folgenden Abschnitten dieses

Buches vorbehalten. Die grundlegenden, allgemeinen Untersuchungen über Wirkung und Wesen der Musik müssen aber aus dem bereits angedeuteten Grunde hier vorweggenommen werden.

3. Die Musik kann dem Sinne und Geiste nichts vermitteln, als was durch Töne, durch schöne klingende Formen *dargestellt*, *angeregt* und *angedeutet* wird. Denn die Schranke jeder Kunst ist der Bereich ihres eigenartigen Ausdrucksmittels. Was der Bildhauer in Steinformen, der Maler in farbigen Gestalten, der Dichter in künstlerisch gehobener Rede, das sagt der Musiker in Tönen, aber alle sagen nur soviel, nicht mehr und nicht weniger, als der allgemeine Gegenstand der schönen Kunst, nämlich das Schöne, einen wirkungsvollen Ausdruck in Stein, Farbe, Wort oder Ton zu erhalten vermag.

Was ist also die Tonsprache? Wie allgemein bekannt, ist sie hörbare Bewegung und an sich nichts anderes, wenn auch allerdings eine bestimmt geregelte und künstlerisch verwendete Bewegung. Diese also einzig und allein, aber in größter Mannigfaltigkeit und in wohlgeordneter Abwechslung nach Schnelligkeit, Stärke, Höhe und Klangfarbe, soweit der musikalische Ton es gestattet, macht das Musikstück aus.

Es lassen sich also zunächst gewisse Arten von hörbaren Bewegungen teils im Anschluß an Naturbewegungen *nachbilden*, teils frei *darstellen*. Das ist die erste der oben erwähnten Leistungen.

4. Die künstlerisch geschaffene Tonbewegung *wirkt* aber auch auf die Nerven, das Gemüt und den Geist des Hörers merklich ein; sonst hätten z. B. Tanz- und Militärmusik keinen Zweck. Das ist es, was wir oben die „Anregung" nannten. Man sage nicht, diese Anregung liege bereits außerhalb des Bereichs der Töne und sei nur eine nachfolgende Wirkung derselben. Die Wirkung ist immer doch eine naturgemäße, ja in gewissem Grade notwendige; somit kann die Ursache derselben als in den Tönen enthalten nicht geleugnet werden. Die Töne tragen also in sich den befruchtenden Samen, der in das Gemüt übertragen im Verein mit dessen eigener thätiger Kraft die Empfindung, sinnliche und geistige, und die entsprechenden Vorstellungen erzeugt. Der Künstler seinerseits ist durch musikalische Erfahrungen befähigt, jenen Keim bald so bald so zu gestalten, um ganz bestimmte Wirkungen im Hörer hervorzurufen oder seine eigenen Gemütsstimmungen auf ihn zu übertragen. Nicht unpassend kann man nun die Töne den objektiven Ausdruck der Empfindungen des Künstlers oder auch den Abdruck der Stimmungen nennen, welche im Künstler wenigstens methodisch, d. h. zu dem Zwecke der Darstellung vorhanden und wirklich sind, im Hörer aber naturgemäß erregt werden. Oder rechtfertigt nicht die Sprache selbst vollkommen die Redeweise: „Diese Worte sind der Ausdruck erregter Leidenschaft" und: „Man liest in diesen Worten die Leidenschaft,

welche sie eingegeben, und die Flamme, welche sie im Hörer entzünden mußten"? Niemand will natürlich den Tönen oder Worten wirkliche Leidenschaft zuschreiben, sondern nur zu verstehen geben, daß gerade diese Töne oder Worte gewählt seien, um Leidenschaft zu offenbaren und zu erregen. Dabei waltet jedoch zwischen Tönen und Worten ein Unterschied ob: diese sind an sich bloß willkürliche, jene aber natürliche Zeichen der Gemütsbewegung; Tonbewegung und Gemütsbewegung stehen im Verhältnis wirklicher Verwandtschaft. Jede Leidenschaft, z. B. der Zorn, jede lebhafte Stimmung, z. B. Liebe oder Furcht, rufen ja im Organismus eine physische Bewegung hervor; Bewegung ist aber auch alles in der Musik. Die Bewegung im Organismus vermittelt also die reale Verbindung der geistigen Stimmung mit dem musikalischen Tone; um so angemessener kann man daher von einer Darstellung der Stimmung in Tönen reden.

5. Außer dem Verhältnis wirklicher Verwandtschaft der Tonbewegung zur Bewegung im physischen Organismus, zur Gemütserregung und zur geistigen Thätigkeit besteht auch noch das der Analogie, d. h. der sich von selbst aufdrängenden oder doch sehr nahe liegenden Ähnlichkeit; von dieser sagten wir oben, daß sie in den Tönen bloß *angedeutet* werde. Unsere sinnlichen Empfindungen wurzeln alle in derselben Seele, die dem ganzen Organismus Leben und Thätigkeit giebt, und berühren sich in dieser Wurzel so nahe, daß sie auf Grund einer natürlichen Sympathie gewisse Vertauschungen der Vorstellungen und Gedanken begründen. Die Sprache ist voll von analog übertragenen Begriffen. Ohne störende Willkür reden wir von der *Tonleiter*, als ob das Steigen und Fallen der Töne eine dem Auge sichtbare lokale Bewegung wäre; die Notenschrift setzt dieselbe Analogie voraus. „Klangfarbe", „Rhythmus", „Spannung" sind alles Ausdrücke, die von andern Verhältnissen übertragen sind. Durch solche Ähnlichkeiten wird eine dritte Art musikalischen Ausdrucks, nämlich durch Andeutung oder Symbolik, ermöglicht. Man verstößt auch hier nicht gegen den Sprachgebrauch, wenn man die ihrer Natur nach unvollkommene Andeutung als Ausdruck bezeichnet; ist doch die „metaphorische Ausdrucksweise" als eine Art, die Gedanken, statt durch die nächsten Mittel, durch entlehnte „auszudrücken", dem Stilisten wohlbekannt.

In der Sprache nennt man die Übertragung nach der bloßen Ähnlichkeit Metapher oder Allegorie, in andern Künsten Symbolik, und man will durch diese verschiedene Benennung die größere Berechtigung der besprochenen, immer noch einigermaßen natürlichen Beziehung, im Gegensatze zu der willkürlichen in der Sprache, andeuten. Wenn wir nämlich vom Steigen und Fallen der Töne reden, so ist die Weise zu *reden* rein metaphorisch; wenn aber der Musiker durch auffallendes Steigen und Fallen der Melodie auf analoge Bewegungen in der Natur oder auch in der Seele hindeutet, z. B. auf das Erklimmen einer Höhe, den Aufschwung des Gemütes, oder das Gegenteil, so liegt hier in der *Sache* Symbolik, d. h. eine entfernt in der

Natur unserer Sinne begründete und insofern wenigstens einigermaßen reale Ähnlichkeit. Das Steigen der Stimme ist mit Anstrengung und Spannung verbunden; körperliche Anstrengung fordert aber auch das Ersteigen einer Höhe, und geistige Spannung liegt in dem Aufschwung des Geistes.

Die Symbolik der Töne ist wie die der Farben etwas schwankend und unsicher; aber ihr alle Bedeutung für den Ausdruck abzusprechen, geht nicht an; sonst hätte nicht z. B. Goethe eine Symbolik der Farben und Schubert eine Symbolik der Tonarten geschrieben (in den „Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst"). Es ist Thatsache, daß jeder Komponist von Vokalmusik sich gelegentlich der musikalischen Symbolik bedient, indem er z. B. zu feierlich ernsten Betrachtungen oder Gebeten nicht eine leichte, hüpfende, sondern eine ruhige und getragene Musik setzt. Es benutzt auch schon jeder Dichter und Redner die Klangsymbolik der Sprachlaute zu seinen Zwecken. Eine ganz ungenügende Ausrede ist es, zu sagen, daß „sich auf ästhetischem Boden derlei elementarische Selbständigkeiten [der Einzelklänge] unter der Gemeinsamkeit höherer Gesetze neutralisieren"; denn eine Symbolik, die den einzelnen Elementen der Musik eigen sein oder werden kann, darf im ganzen Tonwerk doch nicht geleugnet werden. Der Grad der Bestimmbarkeit und Greifbarkeit symbolischer Andeutungen ist freilich sehr verschieden. Aber wissen wir denn die unzweideutig vorhandenen Gefühlsbewegungen unseres Innern immer so deutlich in Worte zu kleiden? Müssen wir sie etwa wegen ihrer schwierigen Aussprechbarkeit einfach als nicht vorhanden betrachten? Vielmehr findet sich sogar eine Art konventioneller Symbolik in allen Künsten, und in der Musik wird man zugeben müssen, daß die verschiedenen Zeiten eine verschiedene Symbolik haben können, die darum noch nicht ohne alle und jede Begründung ist. Die Griechen z. B. drückten den heftigen Schmerz mit Vorliebe durch hohe, wir meist durch tiefe Töne aus; jene wollen das aufschreiende Schluchzen, wir die Gedrücktheit des Leidenden lautlich andeuten.

6. Nachdem wir drei Arten des musikalischen Ausdrucks unterschieden haben, müssen wir den subjektiven Eindruck der Tonkunst etwas näher betrachten. Zunächst werden unsere sinnlichen Fähigkeiten, d. h. diejenigen, welche wir mit den Tieren gemein haben, in Anspruch genommen, nämlich die Gehörsnerven, und damit die innere sinnliche Wahrnehmung und Empfindung, welche oft noch die Bewegungsorgane in Mitleidenschaft ziehen. Wie die Kunstschönheit überhaupt wesentlich auf Sinn und Geist zugleich wirkt, so muß die sinnliche Wirkung von der musikalischen Schönheit um so nachdrücklicher ausgesagt werden, als die klingende Form in der Tonkunst offenbar viel weniger eine bloße Vermittlerin von geistigen Anschauungen und Gedanken ist, als die sichtbare Form der bildenden Künste und das reizlose Wort der Poesie. Unsere Natur bringt es so mit sich, daß oft die Sinne gerade dort stärker erregt werden, wo die Beteiligung der geistigen Erkenntnis geringer wird. Eben dies trifft bei der Musik zu. Ganz einseitig ist es, wenn die Ästhetik diesem Umstande wenig Rechnung trägt, noch einseitiger freilich, wenn man zu vorwiegend den bloßen physischen Nervenreiz in der Musik beachtet. Jenes ist falscher Idealismus, welcher vom Wohlklange der Musik fast ganz absieht und sogleich zu der sogen. Gefühlstheorie überspringt (Vischers Ästhetik); dieses ist dagegen falscher Realismus, der

das Schallelement in der Tonkunst mit ihrem ganzen Wesen zu verwechseln scheint (Lichtenthal, Der musikalische Arzt!). Das wirkliche Vorhandensein einer mechanischen Nervenerschütterung kann man bei Tieren beobachten; sie erscheint aber auch in auffallendster Weise bei reizbaren Menschennaturen. Grillparzer nennt das ein Mitklingen der Nerven: „Wenn eine Violinsaite gestrichen wird, so klingen die Saiten einer daneben liegenden unberührten Geige mit. Wie, wenn ein ähnliches Nachleben unserer Nerven Ursache an der so großen Wirkung der Musik wäre? Bei mir wenigstens liegt gewiß so etwas zu Grunde; denn ich darf nur einen Ton hören, ohne noch Melodie zu unterscheiden, so gerät schon mein ganzes Wesen in eine zitternde Bewegung, deren ich nicht Herr werden kann" (Werke XV, 121). Die physische Gewalt der Musik und die oft heilsame Reaktion des Organismus hat hierin großenteils ihren Grund.

7. Auf höherer Stufe steht jenes sinnliche Vergnügen am Klange, welches auf der musikalischen Einrichtung des menschlichen Ohres beruht. Die Töne, wie sie die Kunst verwendet, gefallen und schmeicheln sowohl einzeln für sich als in den gebräuchlichsten Verbindungen, die man Konsonanzen nennt, unserem natürlichen Gefühle für die Schallempfindungen und befriedigen die edlere Sinnlichkeit. Wie viele Hörer, Sänger und Spieler denken kaum an weitern Genuß! Ganze Konzertsäle können auf diese Weise in Tönen schwelgen, ohne zu ahnen, daß die Kunst mit dem Sinnenrausch nur insoweit etwas zu thun hat, als sie auf eine maßvolle Freude am Wohllaut ihre höhere Wirkung gründet. Das berechtigte Maß des sinnlichen Wohlgefallens an dem musikalischen Kunstgenuß hat Helmholtz' „Lehre von den Tonempfindungen" recht ins Licht gestellt.

8. Der akustische Reiz ruft weiterhin die innern Bewegungen hervor, die wir insgemein Affekte und Leidenschaften nennen. Diese können zwar in gewissem Grade dem sinnlichen Begehrungsvermögen allein angehören; gewöhnlich ist jedoch der geistige Teil unseres Wesens schon merklich dabei interessiert. Rein sinnliche Erregungen könnten übrigens auch hier nur entweder nach Art körperlicher Heilmittel oder als edler Sinnengenuß wohlthätig wirken. Die Frage nun, wie aus dem Nervenreize, auch wenn er mehrere Nerven und die Bewegungskraft zugleich erregt, die allgemeinen Stimmungen als sinnlich-geistige Regungen erwachsen, kann die Physiologie nicht lösen. Wir wissen nur, wie der Gehörsnerv von bestimmten Tönen in ganz bestimmter Weise bewegt wird, und daß derselbe mit dem Gehirn, mit Herz und Lunge, endlich auch mit den motorischen Nerven in Verbindung steht. Die Erklärung des Rätsels, soweit es eine Lösung zuläßt, bleibt der Philosophie überlassen.

Selbst die sprachliche Bezeichnung des Gebietes, auf dem sich leibliche und geistige Thätigkeiten begegnen, kreuzen und verschmelzen, ist schwer faßlich. J. Jung-

mann hat ein besonderes Buch über das „Gemüt" geschrieben, aus dem wir einige Gedanken ausheben. Nur der Mensch, nicht das Tier, hat Gemüt. Im Menschen aber sind sinnliche Empfindungen oder Begierden als solche (z. B. das natürliche Verlangen nach Speise und Trank oder die natürliche Befriedigung im Genusse der Nahrung) noch keine Gemütsbewegungen. Wohl aber sind es Lachen und Weinen bei Erwachsenen, Erscheinungen, die wir auf eine vorausgehende Vernunfterkenntnis von einem Gut oder Übel zurückführen. Von dem Augenblicke also, wo der Einfluß der Vernunfterkenntnis auf die Bewegungen des niedern Empfindungs- und Strebevermögens bemerkbar wird, treten Gemütsbewegungen und Stimmungen auf. Mit Unrecht hat zwar die deutsche Philosophie ein eigenes Gefühlsvermögen angenommen, dem die Gemütsbewegungen eigen wären. Sie sind vielmehr einfach die vereinigte Thätigkeit des höhern und des sinnlichen Strebevermögens, die durch die vorausgehende geistige und sinnliche Erkenntnis von einem geistig-sinnlichen Gute oder dessen Gegenteil (Schönheit und Häßlichkeit mit einbegriffen) angeregt wird.

9. In der Ästhetik von der Gemütsbewegung auszugehen, ist, wie Hanslick ganz richtig sagt, unthunlich, weil so die Grundlage der wissenschaftlichen Erörterung eine zu unbekannte und schwankende würde. Wird man aber nicht von den Formelementen höher aufsteigen dürfen und so in jenes dunklere Gebiet eindringen können? Wird man nicht die allgemeine Bedeutung der Musik für das Gefühlsleben, die außer Zweifel steht, bei der Besprechung von Wesen und Wirkung der Musik berücksichtigen müssen? Ist praktisch die Rücksicht auf den Stimmungsgehalt der Musik so gleichgültig, daß ein rechter Trauermarsch auch zur Feier eines Sieges verwendbar wäre? Die Schwärmerei der Gefühlsästhetiker wird durch die Nüchternheit der Formalisten schlecht bekämpft; auf diesem Wege könnte man auch die bildende Kunst in schöne Formen, man sage immerhin „geisterfüllte", d. h. nicht arabeskenähnlich spielende Formen, auflösen, und schließlich verfiele auch die Poesie noch dem Formalismus, so daß nur die Form, d. h. die „geisterfüllte" Form im Hanslickschen Sinne, sie von der Prosa unterschiede.

10. Doch auf jenen geistigen Inhalt, den auch die Formalisten verlangen, müssen wir etwas genauer eingehen. Die Empfindung, von welcher die Gefühlsästhetiker manchmal zu behaupten scheinen, daß auf sie allein die Musik abziele, so daß diese im Grunde nur die „Gebärde des Affektes" wäre, setzt doch notwendig eine Erkenntnis der schönen Kunstform voraus; denn der Schönheitsgenuß ist für uns immer zunächst eine Freude an der sinnlich gefälligen Erscheinung. Die ganze Summe der Momente also, welche die physikalisch-physiologischen Untersuchungen von Helmholtz als dem Gehörsinne schmeichelnd wissenschaftlich nachgewiesen haben, wird dem Kenner ein Gegenstand geistigen Genusses, indem er die wundervollste Gesetzmäßigkeit in den Erscheinungen wahrnimmt. Diese Befriedigung ist aber auch für den uneingeweihten Hörer nicht ganz verloren. Obschon er nicht mit Klarheit in die Geheimnisse der Natur zu blicken vermag, so hat er doch irgend eine allgemeine Einsicht in die Harmonie der Tonwelt inner-

halb ihrer selbst und mit der zur Aufnahme der Töne eingerichteten Natur des Menschen. Er ahnt etwas von der Weisheit, die im edelsten Genusse des Sinnes ordnend waltet, und fühlt sich in dieser Stimmung über die Alltäglichkeit emporgehoben. Die dunkle Allgemeinheit in der Wahrnehmung der Beziehungen hebt die geistige Wirkung nicht auf. Der angenehme Gehörseindruck hat ja doch die Phantasie und diese das geistige Bewußtsein in angemessene, wohlthuende Thätigkeit versetzt. In unzähligen andern Fällen ist der Genuß des Schönen wesentlich eine solche sinnlich-geistige Freude an der Übereinstimmung des sinnlich Wahrgenommenen mit dem Sinnesorgane selber, und wenn jenes Teile hat, auch an der fast unbewußt erfaßten Einheitlichkeit des erhaltenen Eindruckes. Man denke an die Schönheit des Abendsternes, des Wiesengrüns, der Rosenblüte. Das Tier bleibt solchen Erscheinungen gegenüber, weil sie der sinnlichen Begierde keine Nahrung bieten, gleichgültig; der Sinn des Menschen hingegen stellt sich sofort in den Dienst der Vernunft, und die Freude des Sinnes wird zur Freude des Geistes erhöht.

11. Gewisse Momente der Musik treten aber viel bestimmter ins Bewußtsein auch des Laien. Dahin gehört vor allem der Rhythmus; jeder Hörer vernimmt ihn deutlich und freut sich desselben. Es ist aber der Geist und dieser allein, welcher den Rhythmus in seinem geordneten Verlauf und in seiner Einheit auffaßt. Nun bedenke man, wie groß die Bedeutung des Rhythmus in einer Kunst ist, welche der Formalist Engel geradezu als „vernünftig gegliederte Zeit" definiert. Den Anteil des Geistes an der Auffassung des Rhythmus bezeichnet derselbe ganz richtig als „die Durchdringung des bloß sinnlichen Elements des Hörbaren mit dem rein geistigen Trieb, das Mannigfaltige einheitlich zu begreifen". Ist nun auch manches, was man auf den Rhythmus zurückführen kann, nicht so unmittelbar wahrzunehmen, so bleibt doch immer noch jene instinktive Auffassung, z. B. der rhythmischen Entsprechung von Sätzen und Perioden der Instrumentalmusik, recht wohl möglich. Ähnliches läßt sich von Melodie und Harmonie, Tonstärke und Tonschwäche, Anspannung und Beruhigung, Tonart und Tongeschlecht, Klangfarbe und den sonstigen Eigenarten der Stimmen oder Instrumente sagen; in allem dem erkennt jeder mit mehr oder weniger Bestimmtheit einen ästhetischen Wert der Formen, welche in angemessener Abwechslung oder Verbindung das geordnete Leben des Tonwerkes dem Verständnis näher bringen. Mit dem Anhören der Musik verhält es sich ähnlich wie mit der Betrachtung eines Gemäldes: auch ein Ungeübter erhält verschiedene ganz richtige Eindrücke, die er teilweise in bestimmten Worten aussprechen, teilweise aber nur allgemein andeuten kann. Dieses instinktmäßige Gefühl für das Schöne ist allerdings nicht immer zuverlässig, aber darum doch ebensowenig wie die Natur selbst, in deren an-

geborener Kunstanlage es begründet ist, von vornherein der Unrichtigkeit zu zeihen.

12. Ungleich vollkommener erkennt der Musiker die Vorzüge der Form. Er hat sich ja mit der ganzen Technik der Form vertraut machen müssen und kann von ihr trotz aller Übung und aller Aufmerksamkeit auf höhere Ziele nie ganz absehen. In der That ist er meistens am wenigsten geneigt, sich den reinen Formgenuß durch abstraktere Rücksichten verkümmern zu lassen. Zumal bei Instrumentalkompositionen bildet die Folgerichtigkeit der thematischen Arbeit einen Hauptgegenstand seines Interesses wie seiner Bemühungen. Worauf achtet er beim Lesen von Partituren zunächst, wenn nicht auf den Fortschritt der Melodie, die Angemessenheit der Harmonie und den Gang des Rhythmus? Wie beurteilt er eine Sonate oder Symphonie, wenn nicht auf Grundlage ihres formellen Baues?

Ihm sind die musikalischen Formen auch durchaus nicht bloß akustisch richtige und symmetrisch geregelte Tonverbindungen, nicht bloß Kunstarabesken ohne tiefere Bedeutung; er fühlt sie als aus dem Geiste des Meisters entsprungene und von demselben Geiste erfüllte Formen. Eine scheinbar tadellose Sonate eines Dilettanten läßt ihn kalt, weil er darin nur das Gerippe der Form ohne belebende Seele erkennt. Die rechte Form hat immer etwas Packendes, auch ohne daß man dieses jedesmal in der Wortsprache auszudrücken vermag; die Spielform hingegen giebt sich mehr oder minder deutlich selbst zu erkennen. Wer unterschiede nicht „Rouladen", „Fiorituren" und „Koloraturen" des Gesanges und instrumental ausgeführte „Passagen" ebenso leicht von der Melodie wie die architektonischen Ornamente von den Grundformen eines Bauwerkes? Der Unterschied läßt sich wissenschaftlich etwa so bestimmen: Was ohne wesentlichen Schaden für das Ganze fehlen kann, ist leere Spielform, die eine selbständige Bedeutung nicht beansprucht. Ebenso können nun in einem mittelmäßigen Werke der Kunst auch größere Teile zu leeren Formen werden, wenn sie, wie z. B. Säulen, die nichts tragen, keinen rechten, vollen Sinn haben. Nicht ohne Grund unterscheidet also Hanslick in der Form selbst die äußere Architektonik der verbundenen Einzeltöne und Gruppen, aus welchen das Tonstück besteht — nennen wir es das Gerippe — und die zu solcher Architektonik verarbeiteten „Themen", auf deren musikalische Kraft und Fruchtbarkeit alles ankommt — sagen wir Mark und Leben. Auch H. A. Köstlin darf daher als Formalist von einer „Seele" der Musik reden, die im „Motiv", d. h. im ersten inhalterfüllten Tongebilde, am deutlichsten, doch auch in Ausführung, Satzgefüge u. s. w. erkennbar zu Tage trete.

13. Der wissenschaftliche Kenner der Musik wird außerdem noch in den Grundelementen, welche der praktische Musiker als gegeben voraussetzt, in Ton, Klang, Akkord, Leiter u. dgl. Stoff zu ästhetischem Form-

genuß entdecken; er wird die physische und physiologische Grundlage konstruieren, auf der sich die Akkordfolge, Modulation, Stimmführung, kurz, alles das erst erbaut, was für den ausübenden Musiker gewöhnlich die Schönheit der Tonkunst ausmacht.

14. Es ist nicht zu verkennen, daß bei aller wissenschaftlichen Vertiefung der Musikkenntnis, also auch auf allen genannten Stufen einer klaren Einsicht in den Wert der Formen, doch die zuerst erwähnte dunklere Ahnung desselben nebenherläuft und ihr Recht behauptet. Denn der Sinn der Tonsprache läßt sich niemals ohne Rest in die Wortsprache übersetzen. Es gilt auch von der Form der Tonkunst, daß wir einiges rascher empfinden als begreifen. Mit andern Künsten ist es ähnlich bewandt: die Schönheit eines gefälligen Stiles z. B. kann keine Stilistik auserklären, die Formwirkung eines guten Gedichtes wird keine Metrik ganz entschleiern. Das vollkommene Kunstverständnis verbindet und verschmelzt also die Verstandeseinsicht in die Bedeutung der Formen und des Inhaltes mit der natürlichen, durch Übung geläuterten Empfindung von jenem wertvollen Reste der Kunstleistung, der sich der begrifflichen Erkenntnis entzieht.

15. Eben darum aber sollten die Formalisten ihrerseits den Gefühlsinhalt, welchen ihre Gegner in der Musik finden, nicht aus dem Grunde wegleugnen, weil das Gefühl oft in recht dunkler Sprache redet. Ist nicht auch in den Zügen des Angesichtes und in den körperlichen Gebärden neben vielem Deutlichen manches Mißverständliche oder Vieldeutige, das dennoch für den Eindruck nicht verloren geht? So behält denn selbst Ed. v. Hartmanns Wort eine gewisse Berechtigung, wenn er die Sprache der Musik geradezu mit der Sprache des magnetischen Traumzustandes vergleicht, in welcher sich die Richtigkeit des Inhaltes ohne klares Bewußtsein des Sprechenden finde. Bei der Musik fehle dieses klare Bewußtsein, fügt er hinzu, auch dem Hörer. Hartmann giebt aber viel zu wenig zu, wenn er als Wirkung der Musik nur ein beharrendes, unerklärliches Stimmungskolorit anerkennen will, wie wenn einige farbige Lichter aus dem unbewußten Verständnis der Tonsprache ins wache Bewußtsein hinüberzitterten. Abgesehen von der deutlichen Erfassung der meisten Formelemente, darf auch der Eindruck des Gefühlsinhaltes nicht schlechthin unbestimmt und unbestimmbar genannt werden. Wir haben diese Frage jetzt etwas eingehender zu besprechen.

16. Ein Requiem läßt einen ganz andern Eindruck zurück als eine Ostermesse, und der Unterschied ist auch unschwer in Worten auszusprechen. Die Lamentationen scheiden sich, auch ohne die Nachhilfe des Textes, scharf genug von dem Exsultet des Karsamstages ab. Zudem wird eine Empfindung, die sich nicht in der Wortsprache ausdrücken, ja nicht einmal in Begriffe fassen läßt, mit Unrecht eine unbewußte genannt.

Der begrifflichen Bestimmtheit der Wortsprache würde man richtiger die abstraktere Allgemeinheit der Tonsprache gegenüberstellen. Abstrakter wird eine Bezeichnung in dem Grade, wie sie sich von der ausschließlichen Beziehung auf das Einzelding zur umfassenden Anwendung auf viele Dinge verwandter Natur erhebt. Der Schmerz des Abschiedes der Gattin bei der Trennung von dem Gatten ist sehr genau bestimmt; „Abschiedsschmerz" überhaupt ist eine Bezeichnung, die auf viele ähnliche Fälle paßt, und „Schmerz" schlechthin ist ganz umfassend. Die Musik kann nur den Schmerz im allgemeinen unmißverständlich ausdrücken; ihr kommt also eine abstraktere Allgemeinheit der Bezeichnung zu. Ihre Ausdrucksweise braucht aber darum nicht unbestimmt zu sein, wenn sie auch die begriffliche Bestimmtheit des Wortes „Schmerz" (im Vergleich mit „Wehmut", „Kummer", „Trübsinn" u. s. w.) nicht erreicht. Unter Umständen kommt man allerdings über eine unsichere Vieldeutigkeit gar nicht hinaus, solange nicht ein Text oder äußere Beziehungen den Sinn der Musik für das begriffliche Erkennen enger umgrenzen. Aber selbst dann, wenn die Anwendung auf sehr verschiedene Texte zulässig wäre — ein Punkt, auf den die Formalisten so großes Gewicht legen —, darf nicht sofort geschlossen werden, daß die Musik in Bezug auf den Gefühlsinhalt eigentlich unbestimmt und charakterlos sei. Denn wie ein Gattungsbegriff in der Sprache (etwa „lebendes Wesen") sehr verschiedene Artbegriffe („Mensch", „Tier") unter sich hat, so kann die Musik, indem sie eine Gemütsbewegung nur in generischer Allgemeinheit zum Ausdrucke bringt, die Fähigkeit behalten, sehr verschiedene Texte angemessen zu begleiten. Bei den meisten Liedern wird wirklich dieselbe Melodie bei inhaltlich verschiedenen Strophen wiederholt, braucht darum aber nicht ohne allen Ausdruck zu sein; es ist Sache des Komponisten, die allgemeine Grundstimmung des ganzen Liedes in der Melodie auszudrücken (man denke z. B. an die „Lorelei"). Die einfache Unterscheidung zwischen konkretem und allgemeinem (specifischem und generischem) Empfindungsausdrucke könnte über manche Schwierigkeiten hinweghelfen.

17. Damit sei jedoch nicht in Abrede gestellt, daß es oft schwierig ist, über den Ausdruck der Musik klare Rechenschaft zu geben; viel leichter ist es, ihn richtig, wenn auch dunkel, zu empfinden; ja bei der Instrumentalmusik muß jeder Versuch einer genauen sprachlichen Umgrenzung des Empfindungsgehaltes scheitern. Vielfach ist es eben die Sprache, welche bei der Wiedergabe der Schattirungen des Gefühls versagt, weil sie die innern Stimmungen fast nur durch Nennung ihres Gegenstandes, nicht aber durch Darstellung ihres Bewegungscharakters kennzeichnet. Aus der Unaussprechbarkeit des Musikgehaltes folgt also keineswegs die objektive Unbestimmtheit desselben. Ein anderes Mal findet übereilte, subjektive Unterschiebung einer Empfindung statt, die mit der objektiv ausgedrückten nur eine gewisse Ähn-

lichkeit hat. Am meisten Anlaß zu Mißverständnis und Irrtum bietet endlich das Vorurteil, daß die Musik an und für sich und unmittelbar den Gegenstand der Gemütsbewegung, statt diese allein und allgemein, ausdrücken müsse. Man fühlt, um noch einmal an obiges Beispiel zu erinnern, aus der Musik Schmerz und Trauer deutlich heraus, spricht aber sofort von Abschiedsschmerz, ja vom Abschiedsschmerz einer Gattin. Aber die nähere Bestimmung der Veranlassung des Schmerzes will und kann die Musik, die nichts als hörbare Bewegung ist, nicht geben. Der Musiker mag sich noch so tief in die objektiven Ursachen des Schmerzes, den er ausdrückt, versenkt haben: das Darstellungsmittel seiner Kunst wird versagen, solange es sich um unzweideutigen Ausdruck handelt. Andeutungen, wie das Mittel der Töne sie zuläßt, z. B. dialogisierte Wechselklage in verschiedener Tonhöhe und Tonstärke zum Ausdrucke des Abschiedsschmerzes von Gattin und Gatten, reichen zur vollen Deutlichkeit nicht aus. Bei der Darstellung von Vorstellungsobjekten statt Gefühlsbewegungen und bei der genauern Charakteristik handelnder Personen muß sich daher die sogen. epische oder dramatische Musik an andere Künste und Kunstmittel (Poesie, Mimik, Malerei u. s. w.) anlehnen. Diese Wechselhilfe der Künste ist eine bekannte Thatsache und gewiß nicht verwerflich. Allein sie beweist keineswegs nur die nahe Verwandtschaft mehrerer Künste untereinander, sondern ebensosehr die Bedürftigkeit aller einzelnen. Setzt der Maler eine Unterschrift unter sein Werk, bedient er sich gewisser Symbole (z. B. des Heiligenscheines) oder wählt er mit Fleiß solche Gegenstände, welche bereits durch eine Darstellung in der Wortsprache genauer bekannt sind (z. B. die Geschichte des verlorenen Sohnes als Vorwurf zu einer Reihe von Bildern), so hofft er, daß dem Unvermögen des Pinsels durch äußere Mittel, die nicht im Bereiche seiner Kunst liegen, nachgeholfen werde. Überschriften über Instrumentalliedern, erläuternde Programme, ja der Anschluß an poetische Texte selbst sind nicht minder ein Zeugnis dafür, daß auch die Musik nicht alles darstellt. Gefühlsstimmung (Lyrik der Empfindung) ahmt sie unmittelbar in verwandten Tonbewegungen nach; zur bestimmten Vorstellung von Anschauungsobjekten aber müssen die Sprache, die Malerei u. s. w. ergänzend eintreten, und wo es sich um Darstellung menschlicher Handlungen und Charaktere handelt, steht ihr aus sich selber wohl ein Lallen und Stammeln, aber kein verständlicher Ausdruck zu Gebote.

18. Was aber die Musik in ihrer Vereinzelung nicht vermag, das leistet auch in der Verbindung mit der Poesie u. s. w. im Grunde nicht sie selbst, sondern die helfende Kunst. Einen wesentlichen Unterschied zwischen Vokal- und Instrumentalmusik darf man also unter diesem Gesichtspunkte nicht machen. Nicht glücklich ist demnach Engels Versuch, das „Wesen" der Musik in die Form zu setzen und dann der Vokalmusik einen poetischen

Gehalt, als ihr wirklich eigen und zugehörig, retten zu wollen. Gewiß, die Musik hat einen Inhalt, aber der von dem Text erborgte ist nicht ihr eigener, eben weil er der Wortsprache angehört und Ausdruck objektiver Vorstellungen, sichtbarer Handlungen oder logischer Begriffe ist. Diesen Inhalt bezeichnet sie nur sehr unvollkommen oder vielmehr gar nicht. In der Tonsprache dagegen, d. h. im Ausdrucke der Gemütsstimmungen durch schöne (auch an sich ästhetisch wertvolle) Tonformen, aber auch nur in dieser Sprache, redet die Musik ganz verständlich und wird auch von keiner andern Kunst an Deutlichkeit übertroffen. Insofern dürfen wir Mendelssohn glauben, wenn er schreibt: „Die Leute beklagen sich gewöhnlich, die Musik sei so vieldeutig; es sei so zweifelhaft, was sie sich dabei zu denken hätten, und die Worte [der Sprache] verstände doch ein jeder. Mir geht es aber gerade umgekehrt. Und nicht bloß mit ganzen Reden, auch mit einzelnen Worten: auch die scheinen mir so vieldeutig, so unbestimmt, so mißverständlich im Vergleich zu einer rechten Musik, die einem die Seele erfüllt mit tausend bessern Dingen als mit Worten. Das was mir eine Musik ausspricht, die ich liebe, sind mir Gedanken, nicht zu unbestimmt, um sie in Worte zu fassen, sondern zu bestimmt. So finde ich in allen Versuchen, diese Gedanken auszusprechen, etwas Richtiges, aber auch in allen etwas Ungenügendes. Das ist die Schuld der Worte, die es nicht besser können."

Mendelssohns Ausspruch berührt sehr nahe das Wesen und die Eigenart der Tonkunst, und nehmen wir die obigen Erörterungen hinzu, so sind wir nunmehr im stande, Charakter, Ausdruck und Form dieser Kunst in wenigen Punkten überschaulich zu kennzeichnen. Die Schwierigkeit des Gegenstandes wird durch eine Wiederholung des Gesagten in anderer Form vollends überwunden werden.

* * *

19. Die Musik hat sowohl eine formale als eine ideale Schönheit und befriedigt durch beide Sinn und Geist des Menschen zugleich. Der Materialismus, welcher theoretisch oder praktisch den Anteil des vernünftigen Geistes ausschließt, spricht ihr damit den eigentlichen Kunstcharakter ab. Aber auch der übertriebene Idealismus, welcher die Formwirkung zu verkennen scheint, ist einseitig. Der neuere Formalismus eines Hanslick und anderer erklärt den Inhalt der Musik nur unvollständig.

20. Die Form, soweit sie überhaupt ästhetisch in Betracht kommt, ist nicht die Schallbewegung, rein physisch genommen, insofern sie durch Luftstöße die Nerven erregt und erschüttert; auch nicht der musikalische Klang, nur physiologisch gefaßt, in seiner Beziehung nämlich zu der sinnlichen Wahrnehmung und als Gegenstand sinnlichen Wohlgefallens, sondern der Ton und das Tongewebe rücksichtlich der darin erkennbaren Gesetzlichkeit

und des Geistes, der ihr sein Gepräge aufgedrückt hat. Die geistige Physiognomie, welche der Ordnung erst den vollen Wert verleiht, wird von den Formalisten mit Recht der Inhalt, die Seele der Form genannt; die mechanische Regelmäßigkeit dagegen heißt der Körper derselben, obschon auch sie von einem sinnlichen Vermögen allein (Gehör, Phantasie, sinnlicher Empfindung) nicht eigentlich ästhetisch aufgefaßt werden kann.

21. Der Anteil des Geistes an der Formschönheit der Musik kann ganz allgemeiner Natur sein und sich nur auf das rechte Verhältnis beziehen, in welchem die Tonwelt im ganzen durch ihre Gesetzmäßigkeit zu Sinn und Geist des Menschen und deren ebenso gesetzmäßiger innerer Beschaffenheit steht. Erkenntnis und Genuß der geistigen Vermögen bleiben hier in der Wahrnehmung und Freude des Sinnes und der Phantasie noch ganz eingehüllt; ähnlich ist es z. B. beim ersten Anblick eines Rosenbeetes oder eines blühenden Obstgartens. Daß aber auch der Geist dabei nicht unthätig ist, erkennt man daraus, daß das Tier für eine solche Betrachtung und Freude kein Interesse zeigt, solange nicht die Begierde ihre Rechnung findet, daß im Menschen dagegen selbst die sinnliche Natur zu einer über die rohe Begierde erhabenen Beschäftigung durch die Leitung der höhern Natur befähigt wird. Dieser knospenähnlich halb erschlossene Schönheitsgenuß bewirkt jene oft gerühmte allgemeine Beruhigung, Veredelung und Verklärung der Stimmung, welche von der genauern Auffassung des schönen Gegenstandes oder des Kunstwerkes und seiner eigenartigen Bedeutung unabhängig ist (kathartische, d. h. läuternde Kraft der Kunst in ihrer gattungsmäßigen Allgemeinheit).

Den tiefsten Grund für diese Erscheinung dürfen wir darin finden, daß, wie alle wahre Kunst, so auch die Musik den materiellen Stoff durch die Form umgrenzt und durch die Art der Umgrenzung in die Sphäre geistiger Ordnung rückt, ähnlich wie die Umrißzeichnung den Raum zu einer höhern Bedeutung erhebt. Es muß übrigens beachtet werden, daß die genannte Wirkung schon durch den Wohlklang der Einzeltöne erzielt wird, obwohl diese sich jeder nicht ganz wissenschaftlichen Betrachtung als Einheit, nicht als geordnete Vielheit darstellt; denn wir besitzen in unserer geordneten Natur einen natürlichen Maßstab für die verstandesmäßig noch nicht begriffene, aber wirklich vorhandene Ordnung. Endlich nimmt die formale Schönheit im Tonwerk einen viel breitern Raum ein als z. B. in der Poesie und besitzt sogar eine viel größere Selbständigkeit als in den bildenden Künsten.

22. Eine deutlichere Einsicht in die Ordnung der Musikformen erschließt sich dem Kenner. Er versteht die formalen Elemente seiner Kunst und deren mannigfaltige Verbindungen: Takt, Tempo, Höhe und Tiefe, Konsonanz und Dissonanz, Tongeschlecht und Modulation, Harmonie und Stimmenführung, Motiventwicklung und Architektonik, kurz, alle Kriterien, nach denen der formale Wert kleiner und großer Vokal- und Instrumentalstücke beurteilt wird. Ohne Zweifel wog diese Betrachtungsweise einseitig vor in der ersten

Entwicklungsperiode der Musik als Kunst, und vor allem in jener Zeit, als man mit der Ausbildung der harmonischen Musik und mit der so schwierigen Architektonik des polyphonen Melodiegewebes beschäftigt war. Die äußere Formschönheit nahm wohl damals die Aufmerksamkeit des Musikfreundes vollauf in Anspruch. Die Tonwelt scheint für die genannte Auffassung in einem wundervollen Kaleidoskop Krystall an Krystall, Gebilde an Gebilde zu reihen, sie immer wieder zu trennen und aufzulösen und aber- und abermal von neuem zusammenzufügen, nur daß hier nicht der blinde Zufall, sondern künstlerische Berechnung waltet. Der Theoretiker der Musik verfolgt denselben Weg bis zur verstandesmäßigen Durchschauung der Musikelemente selbst, womit er nicht mehr dem Zwecke der Kunst dient, sondern lediglich dem Bedürfnisse der Wissenschaft genügt.

23. Die mathematische Genauigkeit der Tonverbindungen bildet indes nur den Körper der Form. Aber wie eine korrekte Umrißzeichnung einen sehr verschiedenen Charakter hat, je nachdem sie von einem Meister oder von einem Schüler angefertigt worden ist, so schwierig vielleicht auch hie und da die genaue Angabe des Unterschiedes sein mag: so giebt es auch in der Musik eine geisterfüllte und eine geistlose Form. In der Zeichnung des Anfängers tadelt man etwa die Härte der Linien, die Ausdruckslosigkeit, die Steifheit der Haltung, die übertriebene Symmetrie, das Manierierte, das Theatralische: alles Fehler, welche bei vollkommener anatomischer Richtigkeit der Form möglich sind. Ebenso mag es, trotz aller Richtigkeit der Tonverbindungen, einem Musikstück an wirklich bedeutsamen Themen oder Motiven, an konsequenter und reicher Durchführung derselben, an packender Kraft der Melodie, an geschmackvoller Begleitung, an Neuheit der Erfindung, an Schönheit des Aufbaues fehlen, und derartige Fehler kann auch der Formalist rügen, obschon er eine Übersetzung von Gefühlen in die Tonsprache grundsätzlich nicht anerkennt. Es hat also auch die Form eine Seele, von der sie Charakter und Wert erhält. Wie an Blatt und Blume, wenn sie unsere besondere Aufmerksamkeit erregen, die einfache, doch gefällige Erscheinung als Ausdruck innerer Zweckmäßigkeit, die Harmonie der Teile als Ausgestaltung des Arttypus gefällt: so erhalten eine Tonreihe, ein Tonstück ihren Wert von dem Geiste, der sie geschaffen hat und der hinter der Klangerscheinung zu stehen scheint. Die Eigenart der großen Meister beruht nicht zum wenigsten auf dieser Beseelung der Form, so daß wenige aus dem Zusammenhange gerissene Sätze den Stempel des Genius tragen und zuweilen den schon aus andern Stücken bekannten Meister sofort erraten lassen. Jedes Element der Musik, von spielenden Trillern und Triolen bis zur Satzbildung der Sonate und zu der Instrumentation der Oper, muß dienen, der Musik Charakter und Physiognomie zu geben, und zwar keineswegs durch seine akustische Eigenart allein, sondern ebensosehr durch Stellung

und Verhältnis im Zusammenhang einer Reihe, eines Tongeschlechtes oder eines Musiksystems. Engel weist treffend nach, daß Helmholtz' physikalisch-physiologische Theorie, die für Intervalle und Akkorde die Abwehr der physischen Unlust als einzige Bedingung des Gefallens hinstellt und nur für die höheren Ziele der Musik den geistigen Einheitstrieb wirksam sein läßt, nicht ganz mit der musikalischen Erfahrung stimmt (a. a. O. S. 306—319). Er hätte unseres Erachtens zu der Lösung der interessanten Frage, warum der Dominantseptimen-Akkord eine Auflösung fordert, obwohl er nicht unreiner als der Molldreiklang ist, auf Zusammenhang und Stellung als bestimmende und schließlich entscheidende Momente hinweisen dürfen. Denn daß im allgemeinen nur der Tonika-Dreiklang den Schluß bilden kann, hat seinen entscheidenden Grund darin, daß er gleichsam ein Springborn ist für die Harmonie der Tonart und diese darum naturgemäß aus sich heraustreibt und wieder in sich zurücknimmt, d. h. Anfang und Ende der Tonreihe bildet. Die G-Tonart giebt ein ebenso merkwürdiges Beispiel dafür, daß der Zusammenhang des Musiksystems von entscheidender Bedeutung sein kann; dieselbe erheischt in unserem Musiksysteme die große Septime, in der mittelalterlichen Kirchenmusik dagegen die kleine Septime. Das liegt in der Auffassung von dem Bau der Leiter begründet. Bei den Alten wiegt das Tetrachord- oder Vierton-System vor; es genügte, die Septime f′ auf den Grundton des zweiten Tetrachords der Leiter, nämlich als Quart auf c′ zu beziehen. Bei uns entscheidet die Beziehung zur Octave g′; diese Beziehung fordert den Leitton fis′. Die rein diatonische G-Tonart der Griechen und des Mittelalters (Hypophrygisch-Mixolydisch) ist somit wesentlich verschieden von unserer sogen. G-Tonart, die im Grunde nur eine Transposition der C-Skala ist.

24. Die Frage nach einem anderweitigen Inhalte der Musik, als der bisher erörterte ist, muß nicht minder bejaht werden. Die Töne sind ihrer Natur nach geeignet, Äußerungen der innern Stimmung, Offenbarungen eines Affektes zu sein. Bezüglich der unwillkürlichen und willkürlichen Ausrufe, bezüglich des Klanges der Sprachlaute in der poetischen, der oratorischen und jeder andern Rede ist es eine zugestandene Thatsache. Dem musikalischen Tone darf ebensowenig eine ähnliche Verwendbarkeit wie eine ähnliche Allgemeinheit oder Dunkelheit der Bezeichnung abgesprochen werden. Der Gefühlsausdruck hat zwar den Forminhalt (um in der Sprache der Formalisten zu reden) zur Voraussetzung, zur Grundlage und zum Offenbarungsorgane; aber durch die Form, in und mit dem in der Form waltenden Geiste giebt sich die Stimmung kund. Diese Thatsache wurde im allgemeinen zu jeder Zeit von den Musiktheoretikern anerkannt. Vgl. in Ant. Dechevrens' Études musicales t. I den wertvollen Abschnitt Éthologie des modes musicaux.

Schon die alten Griechen haben die genauesten Untersuchungen über das Ethos, d. h. den Gefühlsausdruck der Musik, angestellt. „Warum", fragt [Pseudo-?]Aristoteles, „haben Rhythmen und Melodien, die durch Stimmlaute vermittelt werden, Ähnlichkeit mit den ethischen Gemütserregungen, dagegen die Gegenstände des Geschmacks, die Farben und Gerüche nicht? Etwa darum, weil sie Bewegungen sind, wie auch die Handlungen Bewegungen sind? Nun ist aber alle Thätigkeit Ausfluß der Gemütserregung und Ursache derselben" (Probl. 19, 29). Die in der Melodie liegende Bewegung unterscheidet Aristoteles von der Einwirkung der Gegenstände auf die übrigen Sinne. Bei dem musikalischen Tone gewahrten wir, so heißt es, die mit der genannten Anregung zugleich sich offenbarende rhythmische und melodische Entwicklung, und mit dieser sei, auch wenn ein erklärender Text fehle, die Gemütsbewegung gegeben. Die harmonische Ordnung, das Nebeneinander der Töne (ähnlich dem Nebeneinander in den bildenden Künsten) habe nicht dieselbe Bedeutung, die Seele in thätige Erregung zu versetzen (a. a. O. 27). Anderswo hebt er freilich außer dieser stärkern Anregung auch den Ausdruck einer „ruhigen" oder „passiven" Stimmung hervor, der ohne Zweifel sowohl der musikalischen Harmonie als den bildenden Künsten zugeschrieben werden muß (a. a. O. 48).

In dem ältern Kirchengesange lebte durchaus die klassische Tradition fort, und so bemühte man sich z. B. ganz ernstlich, den Charakter der Tonarten nach ihrer Bedeutung für den Gefühlsausdruck in Worten genau zu bestimmen. Als man im Verlaufe des Mittelalters durch die formelle Ausbildung der Harmonie ganz in Anspruch genommen wurde, trat die bewußte Rücksicht auf den Gefühlsausdruck zurück. Dennoch betonen schon Guido von Arezzo (Anfang des 11. Jahrhunderts) und sein Kommentator, daß der Gesang nach der Verschiedenheit des Textes einen verschiedenen Charakter haben und eine verschiedene Stimmung zum Ausdruck bringen müsse. Josquin († 1521) ist bekannt wegen seiner Ansicht, daß die Musik nicht bloß klingen, sondern auch das Gemütsleben malen könne, ja daß sie darin die Leistung der Wortsprache zu überbieten habe. Allerdings wagt sich noch bei Palestrina, Bach u. s. w. die musikalische Charakteristik nirgends so weit vor, daß man Formalisten auf sie verweisen könnte. Was hingegen Beethoven, Berlioz, Liszt und Wagner von der Ausdrucksfähigkeit ihrer Kunst dachten, ist allgemein bekannt, und wer wird daran zweifeln, daß schon Händel im „Alexanderfest" und Haydn in der „Schöpfung" durch die Musik mannigfaltige Stimmungen malen wollten?

25. Aristoteles bezeichnet die verschiedenen Arten, wie die Musik auf das Gemüt wirkt, Polit. 8, 7 als die einfach ethische (die ruhige, s. oben), die zur Thatkraft ermunternde (die „thätige", s. oben) und die wild begeisternde. Diese Einteilung empfiehlt sich bei einer Kunst, die durch nichts anderes als Tonbewegung auf das Gemüt einwirkt. Schlechthin zur Thätigkeit anregend wirkt die Musik, wenn in ihr Rhythmus und Melodie eine mittlere normale Entfaltung finden und die bewegte Natur der Musik mit mäßiger Kraft zum Ausdruck bringen. Dazu stimmt ganz gut, daß die einseitige Ausbildung des Rhythmus in Marsch und Tanz die Glieder des Körpers in Bewegung setzt, und daß die lebhaft charakterisierende Arienmelodie wie die bewegte Handlung ins Drama, auf die Bühne gehört (vgl. Arist. Probl. 19, 48). Wird die Bewegung sehr heftig und überwältigend, so wird die Stimmung eine hochbegeisterte oder gar „bakchische". Das mag

etwa bei der Militärmusik, mehr noch bei Schlachtgesängen roher Völker zutreffen; die Drehmönche der Türken verwenden merkwürdigerweise noch jetzt das von Aristoteles für Gesänge dieser Art bezeichnete phrygische Tongeschlecht. Eine ganz gemäßigte Bewegung der Rhythmen und Melodien paßt zu der ruhigen Gemütsstimmung oder Empfindung: so in einfachen Liedern und religiösen Gesängen; die Wirkung derselben ist am ehesten sittlich veredelnd („ethisch" im engern Sinne). In der Erziehung und für den Chor der alten Tragödie, der in gemessenen antistrophischen Liedern seine Empfindungen äußerte, empfiehlt der Stagirite diese Art der Musik.

26. Bisher war von der Thatsache des Gefühls- oder Stimmungsausdruckes und von dem Mehr oder Weniger, d. h. dem Gradunterschied in der Nachahmung der seelischen Bewegung, die Rede. Weil nun dabei von jeder andern nähern Bestimmung abgesehen wird, so scheint sich für unsere Frage vorerst ein Dreifaches zu ergeben:

a) Wenn die Musik die Seelenvorgänge auch nicht genauer nachahmt, als der lebhafte Rhythmus die innere Thätigkeit, der enthusiastische die wilde Begeisterung, der gemessene die ruhige Stimmung, so ist damit doch der strenge Formalismus schon ausgeschlossen.

b) Die Musik im Drama ist derart, daß sie durch lebhaften und vielleicht leidenschaftlichen Charakter die Handlung angemessen wiederspiegelt, und insofern redet man mit Grund von einer dramatischen Musik. Schasler geht zu weit, wenn er eine solche nicht anerkennt.

c) Die Allgemeinheit des Ausdrucks, von dem wir reden, muß am ehesten bei der Instrumentalmusik zu beobachten sein, während bestimmtere Gemütsbewegungen immer der Auslegung durch eine andere Kunst, z. B. die Poesie, bedürfen. Plato tadelt die reine Instrumentalmusik, weil sie sehr schwer erkennen lasse, „was sie wolle" (Ges. 2, S. 669 d). Aristoteles sagt dagegen einmal, auch ohne Worte habe die rhythmische und melodische Musik „Ethos". An einer andern Stelle (Poet. 1, 2; vgl. Schasler, Krit. Gesch. der Ästhetik S. 176) schreibt er vorsichtig nur dem „größten Teil" der reinen Musik dieselbe Eigenschaft zu. Ohne Zweifel spielt ja in der reinen Instrumentalkunst das Abstrakt-Musikalische, die bloße Formschönheit eine solche Rolle, daß oft der Stimmungsausdruck kaum Beachtung verdient, und die Technik mit dem in ihr unmittelbar gegebenen geistigen Gehalte vorwiegt, oder gar die inhaltsleere Fertigkeit der Formbildung in erster Linie sich aufdrängt. Darin zeigt sich eine Verirrung der Kunst, die schon zu Platos Zeiten sich eindrängte und dessen scharfes Urteil veranlaßte.

Den Alten war es übrigens so sehr Ernst mit dem besprochenen allgemeinen Stimmungsausdruck, daß sie für die Abstufungen desselben besondere Tongeschlechter und verschiedene musikalische Formen ein für allemal

aussonderten. Noch ihre spätesten Musiktheoretiker verfuhren da ähnlich wie Aristoteles und vor ihm Plato und andere.

27. Schwierig wird unsere Frage erst, wenn wir die durch Musik auszuprägenden Stimmungen und Wallungen des Gemütes nicht mehr schlechthin nach dem Grade der Erregtheit messen, sondern nach dem Gegenstande, der sie hervorruft, zu benennen suchen. Freude oder Schmerz sind nicht nach der begleitenden Bewegung allein, sondern nach der Annehmlichkeit oder Unannehmlichkeit des vorschwebenden Gegenstandes benannt. Dennoch stehen Annehmlichkeit und Unannehmlichkeit zu der Gemütsbewegung immer noch in so naher Beziehung, daß wenigstens die größten Gegensätze innerhalb dieser Grenzen, z. B. jubelndes Entzücken und brütende Schwermut, nicht durch dieselben musikalischen Formen ausgedrückt werden können, daß also eine gegebene Musik dem einen oder andern dieser Gegensätze naturgemäß verwandt ist, oder was dasselbe sagt, ihn mehr oder minder deutlich ausspricht. Der Schmerz hat also seinen Ton in der Musik, so gut wie in der Dicht- und Redekunst; ebenso die Freude. Nicht minder Abscheu und innige Liebe, Furcht und Sehnsucht, Herzensfriede und Zerrissenheit. Freilich wird man besser wissen, „was sie will", wenn die Musik ihre dunkle Gefühlssprache durch die Poesie in die verstandesmäßige Wortsprache übersetzen läßt. Denn da sie solche Gemütsbewegungen doch nicht gerade als Freude, Furcht und Sehnsucht, Liebe, Leid und Haß, sondern nur unvollständig als eine bestimmte Art der Bewegung ausdrückt, und obendrein die Tonbewegung nur eine größere oder geringere Ähnlichkeit mit der Gemütsbewegung hat, so muß die Instrumentalmusik eine gewisse Dunkelheit übrig lassen für jeden, der ihren Charakter mit jenen bestimmtern Bezeichnungen zu umgrenzen wünscht. Dieser Wunsch geht zwar über die Grenze strenger Berechtigung hinaus. Die Musik kann und will nicht den Anlaß der innern Bewegung, sondern diese selbst nachbilden. Das ist weniger, als man verlangt; es ist aber zugleich mehr, als die Sprache vermag. Denn diese will dem Verstande nur Begriffe von Gegenständen, Stimmungen, Handlungen oder Zuständen, aber nicht ein reales Abbild oder Gegenbild von Gemütsbewegungen vermitteln; sie leistet nur soviel von der besondern Aufgabe der Tonkunst, daß sie durch Vermittlung von Begriffen allerdings die entsprechende Gemütserregung vorbereitet und ausnahmsweise durch Klangwirkung unmittelbar hervorruft. Aber wie schon der Redner durch Wechsel des Stimmtons eine Anleihe bei einer akustischen Kunst (der Deklamation) macht, so beschränkt sich der Musiker ganz darauf, durch akustische Mittel auf die Stimmung und zwar in dieser Beschränkung desto mächtiger einzuwirken. Die Musik bringt dann wirklich, um einen Lieblingsausdruck der Wagnerianer zu gebrauchen, das „Unaussprechliche" zum Ausdruck, weil die Leistungsfähigkeit des Tones in der genannten Beziehung größer ist als

die des Wortes. Giebt doch auch jeder nicht Voreingenommene zu, daß der Mensch in seiner Stimmung, in der Sphäre des Gemütslebens die hinreißende Macht der Musik stärker als die der Rede zu erfahren pflegt, und daß Personen von erregbarem Gemüte durch die Tonkunst ganz überwältigt werden, während Gemütsarme in der Begriffswelt heimischer sind.

28. Die Musik benötigt also streng genommen für ihre eigenartige Wirkung der Beihilfe anderer Künste nicht. Aber der Mensch ist ja nicht bloß Gemüt, sondern auch Verstand, und obwohl auch dieser in der Formschönheit der Musik einen ganz würdigen Gegenstand seiner Bethätigung findet, so wird der ganze Mensch doch mächtiger ergriffen, wenn die Gemütserregung, die in der Musik liegt, sich auch noch der begrifflichen Erkenntnis faßbarer darstellt. Das wird teilweise durch eine Aufschrift des Instrumentalstückes, vollständiger durch einführende Programme, am besten durch begleitende Textworte erreicht. Durch solche Mittel befähigt man auch den Hörer, leichter auf die Absicht der Musik einzugehen und dieselbe durch freie Mitwirkung sicherer zu verwirklichen. Spricht sich z. B. die Sehnsucht im Texte aus, so steht es in meiner Macht, mich dem entsprechenden Eindrucke der Musik sofort ohne Zögern hinzugeben und die in mir erregte Stimmung nachhelfend zu fördern, was zumal durch lebhafte Vorstellung des in dem Texte dargebotenen Gegenstandes erreicht wird. Man sagt also richtig, daß nun die Musik, obschon in ihrem Wesen keine andere, doch an Wirkung gewonnen hat. Allerdings sind die Textworte, wenn sie auch noch so gut zur Musik passen, immer auch wieder störend, da jede Verstandesthätigkeit die Gemütsbewegung, die sie fördert, auch wieder einigermaßen in ihrem freien Verlaufe hindert. Doch von der Verbindung von Musik und Wort wird weiter unten (Nr. 215 ff.) noch die Rede sein. Für jetzt genügt es, festzustellen, daß die Musik keine andere wird durch Verbindung mit andern Künsten (Poesie, Malerei, Tanz, Kostümierung), daß aber ihre Wirkung gesichert und erhöht wird, wenn der Verstand klarer sieht, „was sie will". Das große Bedürfnis nach solcher Klarheit spricht sich in jener vom Standpunkte der Musik nicht streng berechtigten Bemühung aus, den Gefühlsausdruck der Musik auch sprachlich zu benennen, und in der uralten schwesterlichen Verbindung von Dicht- und Tonkunst. Wie wenig selbst ein Beethoven durch die Mittel der Instrumentalmusik die erstrebte begriffliche Klarheit der dargestellten Empfindungen erreichte, beweisen seine Symphonien und nicht minder deren Ausleger (s. Schasler, Über dramatische Musik I, 77 ff.).

29. Gehen wir noch einen Schritt weiter. Man spricht von epischer und dramatischer Musik, obwohl alle Musik ganz entschieden der lyrischen Dichtgattung zunächst verwandt ist. Am wenigsten Berechtigung hat die erstere Bezeichnung, solange wir eben an Musik und nicht auch schon an einen poetischen Text denken. Epik ist Erzählung und Beschreibung. Die

Töne können aber weder erzählen noch beschreiben; die „epische" Musik lehnt sich nur an einen erzählenden oder beschreibenden Text an. Da aber in diesem auch Gemütsbewegungen teils verborgen schlummern, teils vorübergehend zum Ausdruck kommen — sonst wäre der Text auch nicht poetisch —, so findet die Musik darin ein verwandtes Element. Bekanntlich trifft dies bei episch-lyrischen Zwittergattungen der Poesie, z. B. der Ballade, am häufigsten zu. Der Ausdruck „dramatische Musik" entbehrt (wie uns schon Aristoteles belehrte) nicht des Grundes; denn im Drama spricht sich der in lebhafter Handlung beschlossene Affekt meistens auch bestimmt genug aus, und das Bewegungsmoment der Handlung ist der Tonbewegung verwandt. Doch darf aus solchen Zugeständnissen nicht der Schluß gezogen werden, als könne die Musik im strengen Sinne Gegenständliches, nämlich Dinge und Handlungen, darstellen. Sie kann nur das Bewegungs- und Stimmungsmoment an denselben mehr oder minder bestimmt nachahmen, nicht aber den anderweitigen Gehalt, welchen die epische Handlung oder Beschreibung und die dramatische Handlung einschließen, in Tönen verkörpern. Eine gewisse Illusion, als ob wirklich auch Erzählung und Handlung durch die Musik dargestellt werde, wird allerdings erzielt, und diese ist für die einheitliche Wirkung des poetisch-musikalischen Kunstwerkes nicht ohne Wert.

30. Es muß nun noch eine zweifache, untergeordnete Ausdrucksform der Musik nachgetragen werden, nämlich eine Art der Beschreibung durch Nachahmung von Naturlauten und eine Andeutung mannigfacher objektiver Verhältnisse durch Symbolik. Die erste Form des Ausdrucks liegt sehr nahe und wurde oben Nr. 3 an erster Stelle genannt; sie ist bisweilen recht verständlich, aber auch ebenso geringwertig, da die Nachahmung die Natur nicht erreicht und darum als Spielerei erscheint, wenn sie nicht wenigstens dem Stimmungsausdruck untergeordnet wird. Darum schrieb Beethoven in eine Partitur der „Pastoralsymphonie" die Anweisung: „Mehr Ausdruck der Empfindung als Malerei". Die Symbolik der Musik aber, die schon oben an letzter Stelle genannt wurde, bezieht sich auf das mehr willkürliche als natürliche oder doch auf ein fernliegendes Verhältnis von Ton und Gegenstand; sie ist aus sich allein kaum zu erraten, außer wenn anderswie die Beziehung der Töne auf etwas nicht Bewegtes verständlich angegeben wird. Den Sonnenaufgang kann die Musik durch langsames und feierliches Steigen der Töne und Tonmassen nicht wirklich malen; weiß ich aber aus dem Texte, daß der Phantasie des Musikers diese Naturerscheinung vorschwebte, so werde ich das langsam würdige Steigen und Anschwellen der Klänge angemessen finden und darin eine berechtigte Symbolik erkennen. Dennoch ist festzuhalten, daß die Musik auch hier nicht eigentlich die räumliche Bewegung der Sonne, sondern die sich gleichsam steigernde Gemütsstimmung beim Anblick der aufsteigenden Sonne nachahmt, weil nur diese mit den

Tönen in naher Verwandtschaft steht und einigermaßen „dargestellt" werden kann; die räumliche Bewegung der Sonne dagegen hat mit der wesentlich zeitlichen Tonkunst nur eine mittelbare, entfernte Ähnlichkeit. Immerhin liegt der Vergleich zwischen dem Steigen der Töne und dem räumlichen Ansteigen, wie die sprachlichen Ausdrücke selbst bezeugen, nicht allzufern ab. Viel schwächer ist die Ähnlichkeit und viel schwieriger zu verstehen, wenn wir in der Einleitung zu Haydns „Jahreszeiten" aus der Tonsymbolik den „Übergang vom Winter zum Frühling" erkennen sollen, und doch mischt sich hier der Symbolik noch Naturnachahmung bei. Man erkennt aus solchen Beispielen, daß auch die Symbolik in der Musik notwendigerweise eine untergeordnete Rolle spielt.

Schließen wir die allgemeine Charakteristik der Musik mit einer Begriffserklärung ab.

* * *

Definition der Tonkunst.

31. Die Musik ist diejenige Kunst, welche in sinnlich angenehmen und geistig bedeutsamen Tonfolgen die Schönheit darstellt.

Erklärung. Im subjektiven Sinne versteht man unter Musik die im Künstler thätige oder ruhende Fertigkeit, sein inneres Leben kunstgemäß in Tönen auszusprechen und in die Seele des Hörers überzuleiten. Dazu befähigen Naturanlage, Formgewandtheit und Geschmack (Urteil). Die besondere Begabung, die für die Musik wie für jede höhere Kunst erfordert wird, ist zunächst Schärfe des Gehörs für den musikalischen Ton, die mit allgemeiner Gehörschärfe für Schallempfindungen durchaus nicht zusammenfällt. Vor allem weiß ein wirklich musikalisches Ohr die Schwingungszahl des Tones, wonach sich Höhe und Tiefe bemißt, instinktmäßig abzuschätzen, nicht bloß das Vorhandensein der Schallbewegung scharf zu unterscheiden. Den entsprechenden innern Sinn nennt man musikalische Phantasie. Deren Eigenart ist es, das geistige Leben in schöne innere Tonbilder umzusetzen, ähnlich wie die poetische Phantasie dadurch gekennzeichnet wird, daß sie für den Ausdruck in der Sprache ästhetisch wirksame Bilder erzeugt. Inwiefern ein reiches Gemütsleben zur musikalischen Anlage gehört, ergiebt sich aus der vorausgehenden Untersuchung über den Gefühlsausdruck in der Musik. Oft begreift man unter dem Worte „Phantasie" mit Unrecht auch dieses geistig-sinnliche Empfindungsvermögen.

Jede Anlage stößt bei ihrer äußern Bethätigung auf einen widerstrebenden Stoff. Der geborne Musiker braucht also Stimmübung und Instrumentaltechnik, um die innere Tonwelt zu objektivieren. Er muß sich außerdem die Erfahrung von Jahrhunderten zu eigen machen, um die Kunst-

griffe des Tonspiels zur freien Verfügung zu haben, und da jede Kunst eine sociale Bestimmung für andere hat, so setzt ihr die Tradition und Gewohnheit sowie die Bedingung der Verständlichkeit und Angemessenheit (z. B. bei Volks- und Kirchenmusik) neue, durch Geschick und Übung zu überwindende Schranken.

Der gebildete Geschmack weist der Naturanlage wie der technischen Fertigkeit den Weg zu ihrer Bethätigung, lehrt die richtige Wahl und Gestaltung von Form und Inhalt, die harmonische Verbindung beider und das ästhetische Gleichgewicht der Teile; er wägt den tiefern Gehalt und prüft den melodischen Wert der Tonfolgen, bestimmt Ausdruck und Stil, leitet den innern Fortschritt nach Zweck und Ziel des Musikwerkes u. s. w.

32. Im objektiven Sinne ist die Tonkunst der Inbegriff jener Regeln, nach denen, bewußt oder unbewußt, das vollkommene Tonwerk geschaffen worden ist, als wahre Kunstleistung erkannt werden kann und beurteilt sein will. Es ist die objektive Vernünftigkeit, mit dem Stempel des Genius an der Stirn, die aus dem echten Kunstwerke zu unserem Geiste spricht und uns in sinnlich gefälligen Formen geistige Normen anschauen und genießen läßt. Das Tonwerk, wie jede Kunstleistung, untersteht unabänderlichen Gesetzen, denen sich auch das Genie beugt, welche teils die Eigentümlichkeit des Stoffes und Darstellungsmittels (des Tones, der Stimme, der Instrumente) gebieterisch vorschreibt, teils das Verhältnis der Idee zu dieser besondern Form mit sich bringt, teils der Geist selbst in sich trägt. Es giebt also einen von der Willkür unabhängigen Maßstab der Beurteilung, und dieser allein macht die wissenschaftliche Behandlung der Kunst möglich. Mag das subjektive Dafürhalten sich bei der Wertschätzung der Musik auch stärker als bei einer andern Kunst vordrängen, so beansprucht doch immer die Vernunft ihr gutes Recht, das Werk des menschlichen Geistes, welches zum großen Teil ihr eigenes ist, zu ergründen und zu beurteilen; weiß sie doch recht wohl, daß neben ihr erst recht kein zuständiger Richter vorhanden sei. Was soll uns das blinde Gefühl, wenn es nicht durch das Licht der Vernunft geregelt und geleitet wird?

Die „Kunst" der Musik muß also das eine Mal im subjektiven, das andere Mal im objektiven Sinne genommen werden, wenn alle einschlägigen Fragen ihre Beantwortung finden sollen; es wird aber nicht immer nötig sein, die ohnehin sehr naheliegenden Begriffe ausdrücklich zu sondern. Die obige Definition thut es auch nicht; übrigens wiegt die objektive Betrachtung in der Ästhetik vor.

33. Die Musik ist eine „schöne" Kunst; daher hat sie zum Gegenstande die Schönheit der Tonwelt. Schon der musikalische Ton selbst übertrifft durch seine Vorzüge jeden andern Schall; die thatsächlich verwendeten Töne aber bilden eine auch durch gegenseitiges Verhältnis ausgezeichnete Reihe.

Ferner werden die gefälligen konsonanten Intervalle in Harmonie und Melodie bevorzugt; Gänge, Sätze, Perioden und andere Teile des Tonwerkes werden nach den unveränderlichen Gesetzen der Schönheit gewählt. Endlich soll der tiefere Gehalt Geist und Gemüt in angenehmer Weise beschäftigen. Erst in zweiter Linie kommt, wie bei andern Künsten, das bloß Charakteristische (die treffende Nachahmung der nicht gerade schönen Wirklichkeit) oder gar das Häßliche in Betracht. Die Dissonanzen der Musik sind an sich widerwärtig, können aber energisch charakterisieren und durch Auflösung den folgenden Konsonanzen mehr Reiz geben. Auch in der Musik gilt immer die Kunstregel, daß schließlich der Schönheit alles dienen soll. Übrigens muß in ihr das Unschöne aus zwei Gründen sparsamer als etwa in Poesie und Malerei verwendet werden: weil das sinnliche Moment in der Musik besonders stark wirkt, der Sinn aber schwerer als der Geist von dem unmittelbaren Eindrucke des Unschönen abzulenken ist, und weil das Charakteristische in der reinen Musik weniger verständlich ist. Diesen Thatsachen wird in der Neuzeit nicht gebührend Rechnung getragen. Die Malerei und die Poesie hingegen charakterisieren sehr bestimmt, und wenn auch in ersterer der Farbenreiz noch so stark auf die Sinne wirkt, so wird doch dem Geiste zu gleicher Zeit Beschäftigung genug geboten, um den Sinn von dieser oder jener charakteristischen Häßlichkeit abzuziehen.

34. Die Schönheit der Tonkunst darf in besonderer Weise „sinnlich-geistig" genannt werden, weil mehr als in andern Künsten der äußere und innere Sinn (neben dem Geiste) befriedigt wird und nur vorübergehend die sinnliche Annehmlichkeit der Tonverbindungen durch die geistige Bedeutsamkeit der Dissonanzen aufgewogen werden kann. Allein das Verhältnis der beiden Elemente zu einander ist trotz der betonten Bedeutung der sinnlichen Schönheit doch immer so, daß diese der Idee, dem Inhalt untergeordnet bleibt. Marx drückt dies (in seiner Kompositionslehre I, 14 f.) in schärfster Form also aus: „Nur die Idee ist der Kunst eigenes oberstes Gesetz; nur diesem Gesetz ist alles im Kunstleben Erscheinende unterworfen. An sich selber ist schlechthin nichts absolut falsch oder richtig, sondern alles recht und notwendig, soweit es der Idee dient, und alles falsch und unzulässig, soweit nicht.... Von jeder Kunstgestaltung kann der Wahrheit gemäß nur behauptet werden, daß sie an dieser Stelle, unter diesen Umständen, für diesen Zweck die rechte sei oder nicht. Hieraus folgt aber, daß das Urteil nur aus einer Prüfung der Verhältnisse, aus einer Untersuchung, was diese Tongestalt besage oder enthalte, und was der Idee dieses Kunstwerkes gemäß sei, hervorgehen könne." Demgegenüber kann allerdings mit gutem Rechte geltend gemacht werden, daß doch im allgemeinen nicht das Vorwiegen des Charakteristischen, sondern die Vermählung von Wohlklang und Bedeutung die höchste Schönheit ausmacht. Die charakteristische Musik darf

der einfach schönen Musik den Vorrang nicht streitig machen wollen. Letztere beruht aber keineswegs auf der Zurückdrängung des sinnlichen, sondern auf der völligen Eintracht des geistigen und sinnlichen Elementes, und das Gesetz dieser Eintracht fordert vielmehr für die sinnliche Form die ihr geziemende Vollkommenheit. Die Form soll freilich nichts anders als Ausdruck des geistigen Gehaltes, aber auch ein zugleich gefälliger und erschöpfender Ausdruck sein.

Der Name „Musik", welchen wir der so umschriebenen Tonkunst geben, stammt aus dem Griechischen und bezeichnet sie mit Vorzug als Kunst der Musen. Diese Bezeichnung war noch für Plato keine eng umgrenzte, ja bezüglich der reinen Musik eine selten gebrauchte (Ed. Müller, Geschichte der Theorie der Kunst bei den Alten I, 87 ff.). Ohne Zweifel lag es dem Griechen nahe, bei allen höhern Künsten Rhythmus und Harmonie eine bevorzugte Rolle zuzuteilen, und unter dieser Rücksicht nannte man alle „Musenkünste"; später erhielt dann diejenige Kunst, welche durch Rhythmus und Harmonie die größten Wirkungen erzielt, den Namen „Musenkunst" ganz zu eigen.

35. Als weitere Ausführung der Definition diene die Angabe der wichtigsten Einzelpunkte, über die sich die folgenden Erörterungen zu verbreiten haben.

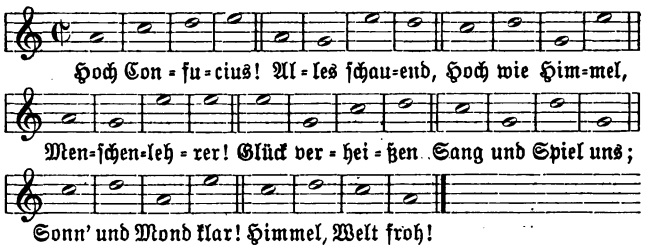
Die ästhetische Betrachtung befaßt sich mit den musikalischen Tönen, sodann mit der melodischen Folge und rhythmischen Ordnung derselben, endlich mit ihrer harmonischen Verbindung. Die Töne bieten der Musik den Stoff und das Mittel der Darstellung; die Melodie prägt den Tonfolgen die wesentliche Form auf; der Rhythmus ergänzt die Kunstschönheit der Melodie, und die Harmonie vervielfältigt den Reiz des Einzeltones wie der Melodie. Die Harmonie ist nur in gewissem Sinne, nämlich als natürliche und latente Harmonie (verhüllter Zusammenklang), der vollkommenen Musik wesentlich. Als solche wird sie schon vor der Melodie unter dem Namen „musikalischer Klang" behandelt. Die zu ausdrücklichem Zusammenklange künstlerisch geordneten Töne dagegen ergeben die Harmonie im gewöhnlichen Sinne des Wortes; von dieser muß nach der Melodie die Rede sein. Auf jeder Stufe der Kunstentwicklung werden wir die doppelte Seite der Schönheit, die sinnliche Annehmlichkeit und die geistige Bedeutung, zu berücksichtigen haben. Nächst dem innern Wesen der Tonkunst müssen ihre Verzweigung in verschiedene Arten (die musikalischen Kunstgebilde der Vokal- und Instrumentalkunst) und nebenher die bedeutsamsten Wandlungen der Tonkunst in der Geschichte (Versuche zur Darstellung des Ideals) unsere Aufmerksamkeit in Anspruch nehmen.

36. Welches die Behandlung all dieser Punkte sein müsse, ergiebt sich aus dem Unterschiede der Ästhetik der Musik von einer Technik oder einer Theorie der Musik. Die Ästhetik hat weder dem Anfänger eine praktische Anleitung, noch dem geschulten Musiker eine unmittelbare Belehrung über

die Handhabung der Kunst zu bieten. Ihre Aufgabe ist auch nicht, die Beschaffenheit der musikalischen Kunst nach allen ihren Erscheinungen und Gesetzen in annähernder Vollständigkeit darzulegen. Die Ästhetik hat sich geschichtlich als Wissenschaft des Schönen auf philosophischer Grundlage gestaltet und soll demnach in einer gegebenen Kunst nur die wesentlichsten Schönheitsmomente besonders herausheben und dieselben, wo möglich, auf die tiefstliegenden Gründe wissenschaftlich zurückführen. Daher berührt sie sich allerdings mit der Theorie der betreffenden Kunst sehr nahe, läßt aber ihrem Zwecke gemäß manches, was mehr materielle Bedeutung als formalen Schönheitswert hat, beiseite, beschäftigt sich dagegen mit anderem viel eingehender, weil ihr die innere Begründung und Verknüpfung der Thatsachen mehr gilt als die einfache Darstellung derselben. So erklärt sich auch das Zurückgreifen nicht nur auf die ältere christliche, sondern auch auf die altgriechische Musik, nicht zum Zwecke historischer Darstellung, sondern zur Herleitung und Erläuterung musikalischer Gesetze aus einer frühern Theorie oder Praxis der Tonkunst. Die ästhetische Behandlung der Musik kann also den Schein nicht vermeiden, teils lückenhaft teils weitschweifig zu sein; sie muß aber durch die Gründlichkeit in Erörterung allgemeiner Fragen, durch philosophische Vertiefung, ein eigenartiges Interesse zu erwecken suchen.

Die benützte Litteratur wird gelegentlich im Texte angegeben.

Alte Tempelhymne auf Confucius.



Dieselbe Melodie wird in weitern fünf Strophen variiert.

Zweites Kapitel.

Ton und Klang. Konsonanz und Dissonanz.

a) Der musikalische Ton und Klang.

37. Werden die Teilchen eines elastischen Körpers durch Bewegung aus ihrer Gleichgewichtslage verdrängt, so sucht ihre natürliche Kohäsionskraft die Störung alsbald wieder aufzuheben; jedes fortbewegte Teilchen kehrt wie ein Pendel durch rückläufige Schwingungen in den frühern Zustand der Ruhe zurück. Eine solche schwingende Bewegung geht auf alle umgebenden Teilchen des Körpers selbst wie auch der Luft über. Das Gesamtergebnis vieler kleinen und raschen Bewegungen wird nun auch dem Gehöre vernehmbar. Ähnlich wie durch den einfallenden Stein im Wasser ein Hin- und Herschwanken der Tropfen verursacht wird, welches sich im Auf- und Abwogen von kugelförmig anschwellenden und periodisch wieder sinkenden Wassermassen kundgiebt: so machen sich zahlreiche rasche Teilbewegungen in einem Körper durch Lufterschütterung unserem Ohre bemerkbar. Wir bezeichnen diesen Eindruck als *Schall* und nennen die Einheit der in gerader Linie fortgepflanzten Molekularbewegung Schallwelle, obschon hier die Form der Welle durch abwechselnde Verdichtung und Verdünnung der Luftschichten ersetzt wird.

Von der schwingenden Bewegung als Ursache der Schallempfindung kann man sich augenscheinlich überzeugen durch das Aufhüpfen von Sandkörnchen auf tönenden Platten oder von papiernen Reiterchen auf angeschlagenen Saiten. Um jedoch den Eindruck des Schalles zu erzeugen, müssen die Schwingungen eine gewisse Zahl, Geschwindigkeit und Weite haben. Die Pendelschwingung, die verhältnismäßig langsam vor sich geht, ist nur dem Auge, die rasche Saitenschwingung unmittelbar oft nur dem Ohre wahrnehmbar. Die Schallschwingungen unterscheiden sich von denen des Lichtes und der Wärme durch geringere Zahl und größere Weite. Besondere Schallerscheinungen sind das Knallen und Knistern, das Rasseln und Rollen, das Brausen und Rauschen, das Lärmen und Schreien u. s. w., endlich der *musikalische Ton*, welcher durch *schnelle Schwingungen von ganz gleicher Dauer und Form, in ziemlich großer Anzahl und mäßiger Spannungsweite*, erzeugt wird.

38. Verdient schon jeder Schall, wie er aus der geheimnisvollen Werkstatt der Natur, als in Gehörsempfindung umgesetzte Molekularbewegung, hervorbricht, unsere Bewunderung, so ist der musikalische Ton geradezu ein Meisterwerk der Natur, das uns als sinnbegabte Wesen durch *Annehmlichkeit* entzückt und als denkende Menschen durch eine staunenswerte *Gesetz-*

mäßigkeit, durch die aus der Mannigfaltigkeit zahlreicher Bewegungen hervorblitzende schöne Einheit, auf die Pfade der Kunst leitet. Die leicht faßliche Ordnung, die schöne Regel ist es, welche uns den Ton um so viel angenehmer macht als das verworrene Geräusch, es mag dieses noch so wenig verletzend auf die Nerven wirken. Unsere für die Ordnung gestimmte Natur ahnt in jenem sogleich die verwandte Stimmung, findet auch in der greifbar bestimmten Höhe und Tiefe desselben sofort ein Unterpfand der vorausgesetzten Regel und dringt mittels wissenschaftlichen Studiums bis zur deutlichen Zergliederung der schwingenden Bewegung durch. Der Ton befriedigt unsere sinnlich-geistige Natur durch eine bestimmte Lustempfindung und durch die überraschende Entdeckung von Gesetzmäßigkeit.

Wer liebte die Töne nicht? Schon das Kind lauscht ihnen gern, ahmt sie nach oder singt sie aus eigenem Triebe, wie der Mann durch sie die Freude seiner Feste verdoppelt. Durch die Musik wird der Mut des Soldaten entflammt, wie die Andacht der betenden Gemeinde erhöht. Die Macht der Tonkunst anerkennt der Mensch auf der niedrigsten wie auf der höchsten Stufe der Kultur. Und wer weiß nicht, ein wie großer Bruchteil dieser Wirkung gerade dem Zauber der Töne überhaupt und nicht erst der ausdrucksvollen Tonfolge beizumessen ist? So überzeugt das eingeborne Gefühlsurteil uns von der innern Vortrefflichkeit des musikalischen Tones; es lehrt ihn mit der Stimme oder auf Instrumenten hervorbringen, lange bevor wir uns von dem Grunde der Schönheitsempfindung Rechenschaft geben können. Der forschende Verstand aber wird freudigst überrascht, wenn er das Geheimnis des Tones durchschauen lernt.

39. Die Akustik kennt ein Instrument, auf welchem durch eine bestimmte Anzahl von Luftstößen ein gegebener Ton nachgebildet und also auch nach der Zahl seiner Schwingungen ausgemessen wird. Man hat es, wohl in der ersten Freude über die schöne Entdeckung, die Sirene, d. h. die bezaubernde Sängerin genannt. Der sogen. Kammerton, das eingestrichene a (a′ oder a^1), wonach man die Instrumente zu stimmen pflegt (einer der höchsten Töne des Tenors und ein mittlerer der Knaben- oder Frauenstimmen), erweist sich so als ein Ton von beiläufig 440 ganz gleichen Schwingungen in der Sekunde. Durch die Sirene wird zugleich augenfällig dargethan, daß die Schwingungszahl der Töne in geradem Verhältnisse zu deren Höhe steht, d. h. daß ein Ton um so mehr Schwingungen hat, je höher er ist.

Die Schwingungszahl aller hörbaren Töne liegt nach Preyer (1876) beiläufig zwischen 14 und 40 000, die der musikalisch brauchbaren etwa zwischen 40 (Kontra-E oder e_2) und 5000 (d^5), also innerhalb 7—8 Oktaven, umfaßt Kontra-, große, kleine und ein- bis fünfgestrichene Oktave. Die menschliche Singstimme reicht nur etwa vom Anfang der großen Oktave bis in die Mitte der dreigestrichenen, C oder c_1 bis über f^3 (64—1500 Schwingungen). Jede Einzelstimme ist natürlich noch viel beschränkter; die Tenorstimme z. B. geht durchnittlich vom c der kleinen Oktave bis zum g der eingestrichenen oder bis zur nächsthöhern Stufe, dem Kammertone. Die Natur setzt also für die Kunst ein weises Maß an, damit durch beschränkte Mittel zu desto

größerer Befriedigung Hohes erzielt werde. Jedenfalls ist es auffallend, daß uns für die Wahrnehmung ungleich mehr Töne zu Gebote stehen als für die musikalische Verwendung; letztere wird dadurch beschränkt, daß Töne von mehr als 5000 und weniger als 40 Schwingungen nur unsicher nach Höhe und Tiefe abzuschätzen sind. Die Geschmeidigkeit des Materials hat auch so noch die stetige und sichere Entwicklung der Musik augenscheinlich erschwert.

Die genauern Experimente, welche Helmholtz und van Schack (in Rotterdam) angestellt haben, ergaben, daß noch das Subkontra-A mit 28 Schwingungen und unter den günstigsten Umständen das Subkontra-C wahrzunehmen seien. Dann aber hört nach der Tiefe jede Wahrnehmung eines musikalischen Tones auf, obschon das Vorhandensein tieferer Töne unzweifelhaft ist; es wird dies durch die den Augen wahrnehmbar gemachten Schwingungen erwiesen, wo das Auge den Ton sieht, den das Ohr nicht hört. Interessant ist, daß auch die Obertöne, z. B. bei dem Subkontra-Dis aus der Kontra-Oktave Dis und Ais, hörbar bleiben. — Nach der Höhe gehen die Angaben über die vernehmbaren Töne weit auseinander; vielleicht sind nur etwa 16 000 Schwingungen noch ohne Mühe als musikalischer Ton zu unterscheiden.

40. Das Organ der musikalischen Tonempfindung, das Gehör, ist für dieselbe wundersam eingerichtet. Der durch Ohrmuschel, Gehörgang, Trommelhöhle und Labyrinthwasser aufgenommene, verstärkte und fortgeleitete Ton schlägt an eine Membran (membrana basilaris), welche in ungefähr 3000 Fasern auf verschiedene Schalleindrücke abgestimmt zu sein scheint und diese daher, so gemischt sie auch eintreffen mögen, genau in Einzeltöne zerlegt (Helmholtz). Die Enden dieser Fasern, die sogen. Cortischen Bogen, liegen wie Klaviertasten nebeneinander, und auf ihnen spielen die Töne von außen. Die dadurch erzeugten Reizungen pflanzen sich zum Gehirne fort und erregen die Wahrnehmung der Töne und ihrer jedesmaligen Höhe. Bei mehreren gleichzeitigen Tönen teilen sich die Fasern nach deren Verschiedenheit in die Aufgabe, ungefähr so, wie bei einem Klavier, in welches man Töne hineinsingt, gerade diejenigen Saiten mitklingen, welche auf diese Töne abgestimmt sind, während andere Töne von andern Saiten aufgenommen werden.

Vergleicht man Ton- und Lichtempfindung miteinander, so springt sofort die verhältnismäßige Unabhängigkeit der erstern von den *räumlichen* Verhältnissen des Tonerregers (des tönenden Gegenstandes) in die Augen. Die Lichterscheinung, obwohl gleichfalls durch Schwingungen vermittelt, überträgt doch auch die Bildform des sichtbaren Gegenstandes auf die Netzhaut des Auges. Der Toneindruck hingegen löst sich noch mehr von den objektiven Verhältnissen des Tonerregers ab, um nur die Bewegung selbst zu übermitteln. Daher sind wir so geneigt, behufs einer möglichst objektiven Ergreifung des Tones mit dem Auge nach der Tonquelle zu suchen, welche uns das Ohr nur nach der allgemeinen Richtung und Lage offenbart. Die Empfindung des Tones ist also *subjektiver und innerlicher*, indem die Aufmerksamkeit des Hörvermögens sich weniger auf Wahrnehmung des Dinges außer uns als auf Erfassung des Eindrucks in uns richtet. Die Musik steht in einem viel nähern Verhältnis zu den *Sinnesempfindungen* als sämtliche übrigen Künste, welche es vielmehr mit den *Sinneswahrnehmungen*, d. h. mit den *Vorstellungen* äußerer Objekte, zu thun haben, die wir mittelst psychischer Prozesse aus den Sinnesempfindungen gewinnen. Der begrifflich unbestimmtere Eindruck (die dunklere Empfindung) steht also, im Gegensatze zu der bestimmter umgrenzten Wahrnehmung, nicht so unmittelbar zu dem Erkenntnisvermögen als vielmehr zu dem *Gefühle* in Beziehung. Die sinnliche Gewalt der Töne wird dadurch bedeutend

erhöht. Denn je mehr das dunklere Gefühl die klare Erkenntnis überwiegt, desto ungehemmter und erschütternder wirken die Eindrücke. Die tägliche Erfahrung lehrt auch, wie gerade die Unbestimmtheit der Tonempfindung bezüglich ihrer Quelle uns leichter erschreckt, wenn wir uns bedroht glauben, aber auch einen geheimnisvollen Zauber ausübt, wenn wir uns angenehm berührt fühlen, ohne recht zu sehen, wie dies bewerkstelligt wird. Etwas vom Dunkel des Geheimnisses hat der Ton immer, weil er seiner Quelle und seinem ganzen Wesen nach der Anschauung der Augen, des klarsten der Sinne, und überhaupt der unmittelbaren Einsicht entrückt ist; seine Wirkung besteht zunächst nur in zahlreichen, vereinzelten Stößen auf unser Gefühlsnervensystem.

Es ist, merkwürdig genug, eine **Unvollkommenheit** unseres Wahrnehmungsvermögens, welche dem Tone erst seine ästhetische **Bedeutung** giebt. Die Unmöglichkeit nämlich der Auffassung vereinzelter Schwingungen bringt es mit sich, daß der musikalisch brauchbare Ton erst aus dem einheitlichen Eindrucke zahlreicher Schwingungen gewonnen wird. So tritt der Ton auch für den Akustiker, so mechanisch sich derselbe für ihn auch aus meßbaren Schwingungen zusammensetzt, doch urplötzlich ins Dasein, wenn nämlich das Ohr beginnt, einen (einigermaßen) hellen und vollen Zusammenklang auf bestimmter Tonstufe zu vernehmen.

41. Auch die alten Pythagoreer kannten die Berechnung der Töne nach Schwingungsmengen. Das erweist Thimus (Harmonikale Symbolik des Altertums I, 115 ff.) ganz augenscheinlich. Zum Beispiel heißt es in den (pseudo-)aristotelischen Problemen 19, 39, daß „der zweite Luftstoß der Oktave die Prim" sei, und Porphyrius (bei *Wallis*, Opera III, 213 sq. u. 236 sq. der Oxforder Ausg.) führt diese Lehre auf Pythagoras zurück, der auch erkannt, daß wir die diskontinuierlich-momentanen Luftstöße wegen der Schwäche unseres Wahrnehmungsvermögens nicht verspürten; es sei die Wahrnehmung des resultierenden Tones ähnlich wie die einer Linie, wenn ein Kreisel mit einem weißen oder schwarzen Punkte sich schnell drehe, wo dann aus den rasch sich folgenden Eindrücken des Punktes eine kontinuierliche Empfindung entstehe.

42. Die faßbare Bestimmtheit, mit welcher der musikalische Ton plötzlich auf fester und sicherer Höhenstufe, gleichsam als Sieger im gesamten Reiche der hörbaren Erscheinungen, auftritt und ohne Wanken verharrt, giebt ihm seinen eigenartigen, wundersamen Zauber und unterscheidet ihn namentlich von dem unsicher schwankenden Sprechtone. Unser Ohr wird demnach für die Unfähigkeit, einzelne Schwingungen der Körper zu unterscheiden, durch das überraschende Ergebnis einer zusammenfassenden Wahrnehmung entschädigt. Die erst als bloße Luftstöße dem Tastsinne bemerkbaren Schwingungen (nach Preyer 8—14) werden, wenn ihre Zahl sich mehrt (14—24), zu einem äußerst schwachen Laute, und schließlich (von der Zahl 24 an) zu einem für jedes normale Gehör vernommenen Summtone, der sich immer deutlicher und bestimmter gestaltet. Mit der vollendeten Ausgestaltung, gleichsam mit der Vollendung des Kunstwerkes der Natur, beginnt wie immer das ästhetische Wohlgefallen; das Verharren des einheitlichen Tones auf seiner bestimmten Höhenstufe bringt in uns die Empfindung des fertigen Abschlusses definitiv zur Geltung. Die subjektive Seite der Tonempfindung

tritt hier wieder deutlich zu Tage, indem die Eigentümlichkeit unseres Gehöres nur in der einheitlichen Zusammenfassung vieler Körperschwingungen den musikalischen Ton erkennen läßt. Erfahrungsmäßig ist dieses Vermögen musikalischer Auffassung bei verschiedenen Menschen in verschiedenem Grade zu finden.

Das Material der Musik liegt lange nicht so objektiv fertig vor wie Farbe, Gestalten und Worte in den übrigen Künsten; es läßt darum auch der subjektiven Umgestaltung die größte Freiheit und bietet sich als überaus schmiegsamen Stoff der Bearbeitung dar. Die bloße Nachahmung der Natur, z. B. des Vogelgesanges, kann selbst in den Anfängen der Musik nur eine sehr untergeordnete Rolle gespielt haben. Bei den bildenden Künsten war das ganz anders, und Poesie und Baukunst setzen dort ein, wo schon bedeutende Vorarbeiten geleistet sind. Mehr und mehr leuchtet also auch ein, wie wenig die Reize der Musik an dem äußern Stoffe als solchem haften, ja wie dieser in der künstlerischen Betrachtung fast verschwinden müsse und das zu ihm Hinzukommende beinahe ausschließlich von Wert sei. Daher das Wort Goethes: „Die Würde der Kunst erscheint bei der Musik vielleicht am eminentesten, weil sie keinen Stoff hat, der abgerechnet werden müßte. Sie ist ganz Form und Gehalt und erhöht und veredelt alles, was sie ausdrückt." Was die Musik von außen aufnimmt, besteht nur in zahlreichen Oscillationen oder mechanischen Luftstößen; erst die eigenartige Verschmelzung derselben mit der subjektiven Empfindung erzeugt den Ton, das noch sehr flüchtige Stoffelement der Musik, und fast alles Weitere ist nun Aufgabe des ordnenden und sich selbst offenbarenden Geistes. Darum wird es diesem auch leichter als in irgend einer andern Kunst, den Stoff zu formen und ihm Bedeutung zu geben; er findet an demselben bei weitem nicht den gleichen Widerstand wie an dem Stoffe der Bildnerei oder der Malerei. Andererseits mußte die übergroße Freiheit der Bewegung in der Musik zwar mancherlei Wege zum Ziele eröffnen, aber auch die sichere und feste Betretung eines bestimmten verzögern. Wie viele Schwankungen und Wandlungen weist nicht ihre Geschichte auf!

43. Dies erkennen wir noch klarer, wenn wir das Wesen der Bewegung selbst, die als unfertiges Stoffelement aufgenommen wird, näher betrachten. Die Pendelschwingung der Moleküle des Körpers und der Luft ist ein Verlassen der Gleichgewichtslage und, nach mehrfachem Hin- und Herschwanken, eine Rückkehr in den Ruhezustand. Sie ist eine gleichmäßig getragene, gesetzmäßig sich auswirkende Kraftbethätigung, ähnlich dem Anschwellen und Zerrinnen der Wasserwelle. Also findet sich bereits in dem einfachsten Element etwas von der Körpergestalt Unabhängiges. Die räumliche Bewegung der Körper- oder Luftteilchen tritt für unsere Empfindung ganz hinter die zeitliche, die dem Geiste verwandtere, zurück, und so bleibt

für die Kunst nur diejenige Bewegung in Geltung, welche allein auch der Seele eigen ist, die Thätigkeit nämlich, welche sich zeitlich aus dem Zustande der Ruhe fortentwickelt und nach entsprechendem Abschluß zu ihrem Ausgangspunkte gleichsam zurückkehrt. Daher stimmt unter diesem Gesichtspunkte abermals das Wesen des musikalischen Tones wunderſam zu der natürlichen innern Anlage des Menschen, und wird es Aufgabe der Tonkunst, das bewegte Seelenleben des Menschen zu offenbaren.

44. Die Musik wächst um so inniger mit der Empfindung des Menschen zusammen, als es diesem möglich ist, sie in sich selber, ohne irgendwelche Entlehnung von außen, zu verwirklichen. Unser Stimmorgan ist ein überaus vollkommenes musikalisches Instrument. Es wird durch die von der Lunge angeblasenen Stimmbänder zu einer Art Zungenpfeife, der die Rachen- und Mundhöhle als Ansatzrohr dient. Die verschiedene Länge und Spannung der Bänder, die Mitschwingung anderer Teile und die Stärke des Luftstromes bestimmen die Beschaffenheit des Tones. Die Stimme des Mannes ist tiefer, kräftiger und würdiger; die der Knaben und Frauen liegt eine Oktave höher, ist schwächer, weicher und geschmeidiger. Der Grund für beides liegt in der Beschaffenheit des Kehlkopfes. Die höchste Stimme, der Diskant, wird durch die Altstimme (der Jünglinge von noch nicht reifem Alter) mit den Männerstimmen, Tenor, Bariton und Baß, in solcher Weise vermittelt, daß der vielstimmige Gesang die mannigfaltigen Vorzüge der Menschenstimmen zu harmonischer Einheit verbinden kann. Vergleichen wir nun aber die Leistungsfähigkeit der toten Instrumente, so fällt zwar der verhältnismäßig geringe Umfang der menschlichen Stimme auf; allein es offenbart sich an dieser ein ungleich größerer Vorzug: es spricht aus ihr Herz und Seele in ausnehmender Klarheit und Wärme; sie steht jenen toten Werkzeugen beinahe wie der lebende Mensch dem leblosen Bilde gegenüber, sie dringt, aus tieferem Borne quellend, auch tiefer in die Seele des Hörers. Es ist die größere Subjektivität, welche ihr die größere Kraft giebt. Daher können die erstaunlichsten Kunstproben auf Instrumenten das natürliche Wohlgefallen am reinen Gesange nicht abschwächen. Es obsiegt auch hier die innere Kraft in äußerer Beschränkung — eine goldene Regel der echten Kunst, die leider in der Entwicklungsgeschichte der Musik öfter über Gebühr vernachlässigt wurde.

45. Die menschliche Stimme scheint auf die Verbindung der Sprachlaute mit dem Tone durch die Natur selbst hingewiesen zu werden. Denn wie schon Aristoteles beobachtete (Probl. 19, 10), übertrifft sie nur dann an Lieblichkeit die Flöte oder Leier, wenn sie durch das Wort die Harmonik der Mundhöhle mit in Anspruch nimmt. Sprach- und Singorgan sind dem Menschen von Gott zum natürlichsten und vollkommensten Ausdrucke seines Innern gegeben. Dieselben wirken selbst beim Sprechtone zusammen, indem z. B. die Vokale ihre Verschiedenheit nur dem verschieden mittönenden

Schallbecher des Mundes verdanken und mechanisch durch ein Tongemisch von Stimmgabeln darstellbar sind (Helmholtz). Beide ergänzen sich wechselseitig; die Sprache drückt die Ideen aus, und der Sington umkleidet dieselben mit sinnlichem Zauber. Diese nahe Beziehung zeigt wieder augenfällig, daß die Musik nächst der Poesie die subjektivste und innerlichste der schönen Künste ist; größere Objektivität als die Poesie erhält sie nur dadurch, daß sie den Ton auch aus toten Instrumenten hervorlockt, und daß im Gegensatze zum farblosen Worte der Ton schon als äußerer Klang einen Wert für die Kunst hat. Das Wort ist vorwiegend Bedeutung, der Ton ist Klang und Bedeutung, letzteres nicht als Begriffsbezeichnung, sondern als Empfindungsausdruck.

46. Nach den wesentlichen und unveränderlichen Eigenschaften des Tones kommen die veränderlichen und wechselnden in Betracht.

Schon in den Einzelschwingungen, aus welchen der Ton entsteht, findet sich, wie bei der abnehmenden Bewegung des Pendels, ein Unterschied von Stärke und Schwäche; daher klingt auch der volle Ton leise aus, wobei oft, z. B. bei schwingenden Saiten, das Auge die gleichzeitige Abnahme der Schwingungsweite wahrnimmt, die mit der Abnahme der Tonstärke zusammenhängt. Man kann aber dem Tone willkürlich einen besondern Nachdruck geben, ohne dessen wesentlichste Eigenschaft, die bestimmte Höhe, zu beeinträchtigen. So z. B. durch stärkern Anschlag der Klaviertasten. Eine gewöhnliche Art, den Ton zu verstärken, beruht auf der Resonanz, d. h. dem Mitschwingen größerer Körperflächen mit demselben. Man benützt dazu elastische Holztafeln, welche, mit einem Schallerreger verbunden, jeden Ton verstärken, oder auch Holzkasten, in denen außerdem noch die eingeschlossene Luftmenge resoniert. Die Anwendung bei musikalischen Instrumenten ist bekannt. Etwas verschieden wirkt das Mittönen[1] eines eines Körpers, der einen festen Eigenton hat, in dem Falle, wenn der gleiche Ton in der Nähe angeschlagen wird. Die dadurch hervorgerufene überraschende Tonverstärkung (z. B. in den „Resonatoren") ist für die physikalische Untersuchung der Töne von größter Bedeutung geworden. Schon oben wurde bemerkt, daß unser Ohr ein überaus kunstreicher, auf eine ansehnliche Anzahl von Tönen abgestimmter Resonator ist. Ein Mittel, dem Tone die verschiedensten und beliebig abwechselnde Stärkegrade zu geben, bietet sich in der entsprechenden zur Schallerregung aufgewendeten Anstrengung. Diese selbst steht in gesetzmäßigem Verhältnis zu der Spannweite und der Schnelligkeit der Schwingungen, also zu Breite und Höhe des Tones, so daß der höhere Ton bei gleicher Amplitude stärker an das Ohr schlägt und

[1] Das Mittönen gleich oder harmonisch gestimmter Saiten war schon den Griechen bekannt (Ps.-Aristot., Probl. 19, 24, und *Arist. Quintil.*, De Mus. 2, p. 207, ed. Meibom.).

der tiefere Ton durch seine größere Schwingungsweite verstärkt wird. Unser Stimmorgan ist freilich so eingerichtet, daß im allgemeinen doch sowohl die höchsten als die tiefsten Töne einer und derselben Stimme am schwächsten klingen, weil sie aus verschiedenen Gründen am schwersten hervorzubringen sind, während nach der Mitte zu beiderseits die Kraft zunimmt. Hier ergiebt sich also ein doppeltes Crescendo, das eine von oben und das andere von unten zur Mitte hin. Unter sonst gleichen Umständen aber schwillt die Tonstärke mit der Tonhöhe, zumal physikalische Versuche eine größere Empfindlichkeit des Ohres für höhere Töne ergeben haben; desgleichen mit der Spannweite, die ebenfalls eine größere Anstrengung erheischt. Tiefe, laute Töne machen ihrer verhältnismäßig größern Amplitude wegen den Eindruck der Fülle, wie die höheren den der Heftigkeit. Die Tonstärke hat also in der Höhe einen etwas andern Charakter als in der Tiefe; dort erscheint sie wegen beschleunigter Bewegung als heftig anstrebend, hier wegen der größern Schwingungsweite als fest und sicher in sich gegründet. Diese Ergebnisse einer wissenschaftlichen Betrachtung der Tonelemente werden vom natürlichen Gefühle vollauf bestätigt. Innerhalb der gehörigen Grenzen verstärkt sich der aufsteigende Gesang, und der Ton leidenschaftlicher Erregung liegt höher als der einer ruhigen Kraftäußerung. Hinwiederum lehrt doch die Erfahrung, daß eine allzu hohe Stimmlage im allgemeinen ein Zeichen körperlicher Schwäche ist, wie bei Knaben und Frauen; es haben eben höhere Töne meist kleinere Bewegungseinheiten, machen gleichsam kleinere Schritte. Die Männerstimme aber ist trotz der Tiefe wegen ihrer Breite viel kräftiger. Beiderseits nimmt die Stärke um die Mitte des Stimmumfanges zu.

Über einen scheinbaren Widerspruch in diesen Erfahrungen verbreitet sich [Pseudo-]Aristoteles (Probl. 19, 37) in folgender Weise: „Die hohen Töne der Stimme haben den Charakter des Winzigen und die tiefen den des Großen (denn das Tiefe ist wegen seiner Fülle gewichtig, das Hohe aber wegen seiner Schmächtigkeit schnell); warum ist es denn schwieriger, hohe Töne zu singen, als tiefe? . . . Wäre es etwa nicht dasselbe, eine natürlich hohe Stimme zu haben und hoch singen zu können? In der That hat alles Schwache darum eine hohe Stimme, weil es keine große, sondern nur eine geringe Luftmenge, die sich aber schneller bewegt, in Schwingung versetzen kann. Hoch singen dagegen ist ein Zeichen der Kraft; denn was sich stark bewegt, bewegt sich rasch, und insofern ist die Höhe ein Zeichen der Kraft. So haben also schwindsüchtige Personen eine hohe Stimme, und doch ist es anstrengend, hoch hinauf zu singen, nicht minder aber tief hinab" [wegen der größern Spannweite]. Es hängt, wie gesagt, die Stärke von zwei sich durchkreuzenden Faktoren ab: von der Schwingungsweite, welche naturgemäß den starken, tiefen Tönen eigen ist, und von der Geschwindigkeit, welche den höhern zukommt. Also sind hohe Töne nur in Verbindung mit großer Amplitude stärker, und erfordern tiefe, energische Töne wegen größerer Schwingungsweite mehr Kraft als hohe, schwache Töne.

Wie mit Höhe und Tiefe der Töne die Stärke derselben zu- und abnimmt, so wechselt sie auch auf gleicher Höhenstufe nach der Stärke der

Tonerregung; hier entscheidet die Schwingungsweite allein. Es ist Sache des Vortragenden, diesen Vorteil für den Ausdruck des Musikstückes auszubeuten, während der Komponist vor allem die Tonlage nach seinen Zwecken einzurichten hat. Beide müssen sich des ästhetischen Momentes, das in der wohlbemessenen Tonstärke liegt, bewußt sein. Die Stärke bedeutet Spannung der Kraft, Entschiedenheit der Gefühlsäußerung, Fülle des Gehaltes oder sieghaftes Streben. Sie paart sich gern mit würdigem Ernste wie mit unruhiger Leidenschaft. Die Tonschwäche hingegen bringt den Mangel an Kraft oder Energie oder Gehalt, ebensowohl aber die stille Ruhe des Gemütes, die maßvolle Zurückhaltung der innern Stimmung, das bescheidene Flehen und Klagen zum Ausdruck. Schon bei einer einzigen langen Note oder einem kurzen Laufe thut das zugleich gefällige und sinnvolle An- und Abschwellen des Tones oft eine sehr glückliche Wirkung. In größern Teilen von Musikstücken fordert meistens die Angemessenheit des Vortrags noch dringender als das Bedürfnis der Abwechslung, daß die Tonstärke nicht immer die gleiche sei. Wie aber bei den menschlichen Stimmorganen sich männliche Kraft und weibliche Zartheit schon von Natur gegeneinander abscheiden, so verhält es sich auch mit toten Instrumenten, nur daß sich hier eine ungeheure Mannigfaltigkeit der natürlichen Tonstärke findet. Diese für ihre Zwecke auszubeuten, ist Sache der Kunst. Ganz verfehlt wäre es, durch rohe Stärke der Musik andere Eigenschaften ersetzen zu wollen.

47. Mit der Tonstärke ist die Tondauer nahe verwandt, weshalb sich die eine gerne zur andern gesellt. Der Nachdruck, welcher auf einen Ton gelegt wird, kann am einfachsten durch Hinausziehung desselben verstärkt werden; die Länge ist ja nur die Wiederholung des kürzeren Tones ohne Absetzen der Stimme. Ebenso entspricht die Kürze dem schwächern Anschlage, da in beiden Fällen vom Nachdruck verloren geht. Naturgemäß nimmt indes der Accent die eigentliche Rolle der Tonverstärkung für sich in Anspruch. Außerdem haben Länge und Kürze noch eine andere Bedeutung. Erstere macht, mit Noten ohne Nachdruck verbunden, den Eindruck des Langsamen, Schwerfälligen, Traurigen und Trägen, aber auch des Ernsten, Vollen, Behaglichen und Würdigen; letztere weckt die Vorstellung von freier Beweglichkeit, von heiterem Spiel und leichter Tändelei, und kann, mit Tonstärke verbunden, eine ruckweise sich äußernde Kraft versinnlichen. Die Tondauer hat an sich ebenso viele Grade wie die Tonstärke, und im Choral mit freiem Rhythmus bleiben, allgemein gesprochen, beide gleicherweise dem Vortragenden nach Maßgabe des Textes und der Melodie überlassen. Die Mensuralmusik dagegen zeichnet in der Komposition selbst die durch das Taktgesetz strenger geregelten Zeitmaße und Accente vor; außerdem erlaubt sie sich rücksichtlich des Tempos nur geringere Modifikationen. Immerhin bleibt die absolute Dauer der Taktnoten noch dem

mannigfaltigsten Wechsel unterworfen, wenn auch der relative Wert durch den Rhythmus ziemlich gebunden ist. Das M. Mälzelsche Metronom hat 110 Grade. Die Bedeutung des Zeitwechsels im taktmäßigen Rhythmus wird weiter unten ausführlicher besprochen werden.

48. Unter den unwesentlichen und wechselnden Eigenschaften des musikalischen Tones verdient die Klangfarbe noch eine besondere Aufmerksamkeit. Der musikalische Ton kann zwar ohne besondere Farbe, d. h. ohne ständige Beimischung unwesentlicher Nebentöne von verschiedener Höhenstufe auftreten, z. B. bei Spieldosen, Glockenspielen, Glasharmoniken, weiten gedackten Orgelregistern; hier ist auch mittelst künstlicher Apparate ein Tongemisch kaum oder gar nicht wahrzunehmen. Einfache Töne klingen angenehm, weich und in der Tiefe dumpf (der Vokal u ist fast einfach). Meistens hat aber der musikalische Ton eine ganze Reihe von (schwächern) Nebentönen im Geleite, die gewöhnlich nur durch Instrumente (Resonatoren oder Königs Apparat der Flammenanalyse) deutlich unterschieden werden; bisweilen genügt dazu eine gespannte Aufmerksamkeit; sonst aber offenbaren sie sich, je nach Zahl und verhältnismäßiger Stärke, in der besondern „Klangfarbe" der Stimmen oder Instrumente. Klavier, Violine, Klarinette, Horn, Trompete, ebenso die verschiedenen Menschenstimmen, ja die einzelnen Vokallaute der Sprache verdanken den Obertönen (und andern Nebentönen) ihren charakteristischen Klang bei gleicher Höhe und Stärke. Die Obertöne entstehen auf folgende Weise. Die Tonerregung ist nur selten möglich, ohne daß verschiedene Teilchen des Körpers in verschiedener Weise getroffen werden und ihrerseits der Einwirkung in verschiedener Weise widerstehen. Von den dadurch erzeugten Wellen werden diejenigen, die in verwickelterem Verhältnis zur Dimension des Körpers stehen, durch ihre eigenen reflektierten Wellen aufgehoben; die Wellen von einfacherem Verhältnis hingegen bilden tönende Schwingungen. Die Schallbewegung ist also meist eine zusammengesetzte und entspricht einer verwickelten Schwingungsform, die von der Zahl und Weite der Schwingungen unterschieden werden muß. Die Beschaffenheit der Körper und die Art der Tonerregung bestimmt Zahl und Stärke der Nebentöne. Die Naturtöne sind daher Zusammenklänge vieler Einzeltöne, in welche sie künstlich zerlegt werden können. Bis zu einem gewissen Grade unterscheidet auch das Ohr die Bestandteile eines solchen Tongemisches, aber wegen der nahen Verbindung der Nebentöne miteinander (nach Zeit, Ort und Stärke), ihres Verhältnisses zum Grundton oder ihrer Schwäche zerfließen sie leicht mit diesem und miteinander in ein Ganzes.

49. Die Obertöne sind für alle musikalischen Töne (welche regelmäßigen, periodischen Schwingungen entsprechen) die gleichen; die Zahl ihrer Schwingungen ist nach den von Fourier und Ohm entwickelten physikalischen Gesetzen ein Vielfaches der Schwingungszahl des Fundamental-

tones. Folgende Tonreihe giebt von dem Intervall- und Zahlenverhältnis eine Übersicht:

						*				*	
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
F_4	F_3	C_2	F_2	A_2	C_1	Es_1	F_1	G_1	A_1	H_1	C.
				15	16	18	20				
				E	F	G	A.				

24	25	27	30	32	36	40	45	48	54	60	64	72		80	81
c	cis	d	e	f	g	a	h	c′	d′	e′	f′	g′	. . .	a′	a′^

Daß F_4 tief unterhalb des Bereiches der musikalisch brauchbaren Töne liegt, macht für die gegenwärtige Frage nichts aus; man kann sich statt F_4 (in der herkömmlichen Fassung) eine höhere Oktave desselben denken. Zum Fundamentalton nehmen wir F, damit das altgriechische Tetrachord E F G A (s. unten Nr. 53) und die moderne Normalleiter c d e f g a h c sofort in die Augen fallen. Die mit Sternchen bezeichneten Töne stimmen nicht ganz genau mit den gleichnamigen Tönen der praktischen Musik überein, ebensowenig die zu den übergangenen Ziffern (den höhern Primzahlen) gehörigen. Das zweite a′ liegt um das sogen. syntonische Komma, etwa den fünften Teil eines Halbtons, höher als das erste a′; diese kommatische Schärfung bezeichnet man mit ^, wie umgekehrt die gleichwertige Herabstimmung mit ˅. Die beiden Quarten der Tonleiter sind durch einen senkrechten Strich nach 32 voneinander getrennt worden.

Denken wir also F_4 als angestimmten Fundamentalton, so ist der zweite Teilton (der erste Oberton) die Oktave mit doppelt so vielen Schwingungen, der dritte Teilton die nächste Quint darüber mit dreimal sovielen Schwingungen u. s. w. Je vollzähliger die Teiltonreihe vorhanden ist, und je regelmäßiger sich die Tonstärke nach oben hin abstuft, desto voller erscheint der Klang. Scharf wird derselbe durch starke Töne in der Höhe (wie bei den Streich- und Blasinstrumenten), milde durch Fehlen der meisten Teiltöne (wie bei der Flöte), hohl und näselnd, wenn nur immer die ungeraden Obertöne (wie bei der Klarinette) vorhanden sind.

Soweit haben namentlich die Untersuchungen von Helmholtz über Wesen und Bedeutung der Klangfarbe Licht verbreitet. Andere Musikgelehrte, wie Hauptmann, von Öttingen, Riemann, Thimus, Thürlings, haben die Bedeutung der Obertonreihe für die praktische Musik im einzelnen erörtert. Einige der Genannten setzen zur Erklärung der Mollmusik noch eine entsprechende Untertonreihe an, deren Dasein ohne stichhaltigen Grund geleugnet wird, die aber freilich großenteils von der Obertonreihe übertönt wird. Darüber unten Nr. 69.

50. Die Natur hat durch die gesetzmäßige Zerlegung eines Einzelklanges in die oben vorgelegte Reihe von Tönen der musikalischen Kunst die Wege gewiesen. Man sieht auf den ersten Blick, worin die sogen. diatonische Tonreihe begründet ist. Die Primzahlen von 7 an mit ihren Vielfachen und cis nebst a′^ abgerechnet, finden wir in der ganzen Reihe

nur diatonische Stufen, wie sie die Musik von jeher mit Vorliebe angewendet hat. Die Übergehung der genannten Stufen in unserer Musik erklärt sich aus einem unten (Nr. 52) anzugebenden Grunde, gewiß aber auch aus der Schwierigkeit, die durch höhere Primzahlen ausgedrückten Verhältnisse klar aufzufassen. Mehr als fünf Einheiten bieten dem Gehöre Schwierigkeit, es sei denn, daß dieselben sich in ein Vielfaches von 2 oder eine Kombination von 2 und 3 auflösen, wie 6 in $2 \cdot 3$, 8 in $2 \cdot 2 \cdot 2$. Daher ist ja selbst das fünfteilige Taktmaß so selten und muß, wo es vorkommt, wohl in $2 + 3$ oder $3 + 2$ Einheiten geteilt werden, um erfaßt zu werden. So kommt es, daß die den Primzahlen von 7 an entsprechenden Töne im Zusammenhange der Tonreihen für uns etwas Unangenehmes haben. Man hebt sie bei Instrumenten öfter künstlich auf, und wo sie gegen die ersten sechs Teiltöne möglichst verschwinden, wie beim Fortepiano, bei offenen Orgelpfeifen, beim leisern Stimm- und Hornklang, da scheint uns der Ton am wohlklingendsten und schönsten. Jene Töne empfinden wir als leicht dissonirende Masse. Schon die Vielfachen von 3 und 5 sind minder angenehm; sobald daher selbst G_1, E, cis, d u. s. w. sehr deutlich hervortreten, so erscheinen sie uns als Dissonanzen, weil die Zahlen 9, 15, 25, 27 durch 3 (C_2) und 5 (A_2) erst mit dem Grundtone verknüpft werden und deswegen schwieriger als Konsonanzen aufzufassen sind.

51. Die Obertonreihe gewöhnt das Ohr auch an die wichtigsten musikalischen *Intervalle*, es folgen der Reihe nach Oktav, Quint, Quart, große und kleine Terz, dann der große und der kleine Ganzton $F_1\ G_1$ und $G_1\ A_1$, endlich der Halbton E F. Die Schwierigkeit der Auffassung stuft sich erfahrungsmäßig ganz richtig nach der Stellung dieser Intervalle in der Naturtonreihe ab, in der sie überdies immer schwächer hervortreten.

52. Darauf wird aus den Einzeltönen geradezu die *Leiter* c—c′ zusammengestellt; es müssen nur die oben schon genannten Töne übergangen werden; ebenso fällt cis aus, welches als Produkt der Primzahl 5 schon nicht sehr faßlich, aber zwischen c und d wegen der zwei aufeinander folgenden Halbtöne erst recht schwierig ist. Denn ohne Zweifel ist zunächst der Ganzton, nicht aber ein kleineres Intervall, als Einheit zur Bildung einer stetigen Tonreihe anzusetzen; jedenfalls ist mit der Folge mehrerer Halbtöne eine sehr merkliche Härte gegeben.

Da das sogen. „Komma" bei kleinen Tondifferenzen eine ansehnliche Rolle in der Musik spielt (als Unterschied des großen und des kleinen Ganztones, der natürlichen und der pythagoreischen Terz u. s. w.), so scheint es, daß selbst die entfernten Teiltöne 80 und 81 noch irgendwie im Naturgefühle liegen.

Die Skala c—c′ hat zum Grundtone zunächst f, weil sie der F-Reihe der Naturtöne angehört; in derselben müssen g und e (Sekunde und Sep-

time), entsprechend dem G_1 und E (9 und 15), am wenigsten ins Gehör fallen, da sie nur mittelbar mit der Tonika f verwandt sind; dies bestätigt die Erfahrung. Die diatonische Leiter mit f als Tonika findet sich bei den Chinesen, bei den Griechen und im Kirchengesang, so sehr auch der Mangel der reinen Quart, die b statt h erfordert, sich fühlbar machte. Wie sich dazu andere Skalen verhalten, wird Nr. 95 ff., 101 ff. untersucht werden. Dort wird auch der Grund angegeben werden, warum man von dem Fundamentaltone F ausging. Übrigens bleiben alle Verhältnisse dieselben, wenn man einen andern Fundamentalton wählt. Legt man z. B. C zu Grunde, so muß man nur alle Töne um eine Quint erhöhen, und es ergiebt sich dann die Leiter g a h c d e fis g mit c als Tonika (trotz des fis); legt man B zu Grunde, so stehen alle Töne eine Quint tiefer, und die diatonische Skala ist dann f g a b c d e f mit b als Tonika (trotz des e).

53. Die Griechen gingen in alter Zeit von Viertonreihen (Tetrachorden) aus. Es bot ihnen nämlich die Natur zunächst die stetige Reihe E F G A (15, 16, 18, 20); diese vervollständigt sich dann bald darauf zu e f g a h c′ d′ e′, und so erklärt sich, warum man diese Tonreihe als urhellenisch bezeichnete. Nach griechischer Überlieferung wurde die Oktavreihe durch Verdoppelung des Tetrachords E F G A und Einschiebung des Ganztons in der Mitte gebildet; so kam es, daß man in alter Zeit auch ein Doppel-Tetrachord der Form E F G A B C D ohne Einschiebung verwendete (s. Westphal, Griech. Harmonik, 3. Aufl., S. 78—90).

54. Uralt und weit verbreitet war und ist zum Teil noch eine Fünftonreihe a c d f g (a′). Sollte diese nicht durch die Obertöne A_2 C_1 F_1 G_1 (A_1) ins Leben gerufen sein? Es brauchte nur, um diese Tonreihe irgendwie zu einer stetigen zu machen, zwischen C_1 und F_1 ein D_1 eingeschaltet zu werden in dem gleichen Abstande von C_1 wie F_1 von G_1. Solange man sich vor dem allerdings schwierigern Halbtone E F scheute, blieb wohl nichts anderes übrig. Vollständig erscheint diese Tonreihe (bei Übergehung von cis) von der Ziffer 16 an; hier steht der Fundamentalton F auch an der Spitze der Reihe.

55. Es soll mit dem Gesagten nicht die einzige Quelle der musikalischen Tonleitern bezeichnet sein. Man könnte ja darauf hinweisen, daß die Tonstufen des Naturklanges doch für gewöhnlich nicht deutlich unterscheidbar sind, sondern in ein Tongemisch zusammenfließen. Dies schließt nun freilich nicht aus, daß, sobald etwa F C A u. s. w. oder eine stetige Reihe wie E F G A in gesonderten Tönen deutlich erklingt, diese Reihe von einer dunklen Empfindung der wirklichen Bestandteile des Naturklanges ihre Bestätigung als durchaus naturgemäß und nächstliegend erhalten könne. Im Gegenteil drängt sich diese Annahme von selbst auf, weil das bei jedem beliebigen Ton an die entsprechende Obertonreihe gewöhnte Ohr für die darin gegebene Tonfolge doch irgend eine Empfindung haben muß. Indes ergiebt die volle Bestätigung Riemanns Nachweis,

daß beim Zusammenklang irgend welcher Töne immer der natürliche Fundamentalton als der stärkste Kombinationston mitklingt (Objektive Existenz der Untertöne in der Schallwelle S. 4 ff.). Schon Tartini (um 1750) war zu demselben Ergebnis gelangt (a. a. O. S. 11 f.).

Die Natur hilft also noch besonders nach, z. B. für E F G A das verknüpfende Band zu erkennen, indem der gemeinsame Unterton, ein tieferes F, geradezu mitklingt. Selbst die bewußte Wahrnehmung solcher Nebentöne ist nach den Angaben Riemanns und anderer nicht so schwer, sobald die nötige Aufmerksamkeit und eine ausgebildete Abstraktionsgabe vorhanden ist. Nach ersterem tönt mit 12 und 13 der Grundton noch deutlich mit. Allein wenn auch das Bewußtsein nicht deutlich ist, so kann doch die Empfindung noch stark genug sein, um eine maßgebende Wirkung auszuüben.

56. Die Begründung der Harmonie in der Obertonreihe wird sogleich zur Sprache kommen. Die angeführten Thatsachen müssen übrigens schon genügen, um darzuthun, daß die Theorie der Musik die Obertonreihe genau zu berücksichtigen und nach ihr auch die natürlich richtigen Intervalle zu bemessen hat. Dabei kann, wie gesagt, bestehen, daß etwa andere von der Natur gegebene Normen zugleich ihren Einfluß üben. Da ferner die Kunst unter Umständen auch von der Natur sich entfernen darf, so kann dieselbe auch andere Leitern und Intervalle schaffen; nur werden diese immer auf die Natur zurückbezogen werden müssen. Der besprochene Naturklang selbst weist übrigens durch cis (25), durch a′^ und alle oben ausgeschiedenen Tonstufen auf neue Wege hin.

b) Konsonanz und Dissonanz.

57. Schon der Mathematiker Euklid (geb. um 300 v. Chr.) giebt von der Konsonanz eine gute Erklärung: „Sie ist die ruhige Mischung zweier Töne, eines höhern und eines tiefern, wie umgekehrt die Dissonanz die Unverträglichkeit zweier Töne, die sich nicht vermischen, sondern scharf und rauh ins Gehör fallen" (*Jan,* Musici scriptores Graeci p. 149, 19; *Meibom,* Antiquae musicae auctores septem p. 8; einige schreiben die betreffende Schrift dem ältern Aristoxemus zu). Konsonanz und Dissonanz sind teilweise von subjektiven Bedingungen abhängig. Es wurde schon bemerkt, daß unter den Partialtönen alle ungeraden vom siebenten an, besonders aber die durch Primzahlen bezeichneten, dem Gehöre nicht recht faßbar sind. Die „wirre" Tonmasse aber, welche das Ohr nicht mehr deutlich zu sondern vermag, wirkt dissonant; die Töne erscheinen aber darum entzweit, weil sie sich nicht ordnungsgemäß gegeneinander abheben. Solange man die Töne in dieser Weise einzeln betrachtet, ist also nur ein Gradunterschied zwischen Konsonanz und Dissonanz; es bleibt die Möglichkeit, daß das Ohr sich durch Gewöhnung mit der Rauhigkeit einer leichten Dissonanz, wie zwischen dem 1. und dem 7. Teiltone, versöhne. Was nun

vom Verhältnis der Obertöne zum Fundamentalton gilt, das trifft überhaupt bei allen gleichzeitig erklingenden Tönen zu: die Dissonanz besteht in der Rauhigkeit des Zusammenklanges mehrerer Töne von verwickeltem Verhältnis der Schwingungszahl.

58. Die Rauhigkeit selbst beruht aber auf gegenseitiger Störung der Grundtöne oder der Obertöne oder der beim Zusammenklang entstehenden Kombinationstöne in dem Abfluß der Tonwellen.

Bei den Grundtönen kommen die *Schwebungen* in Betracht. Zwei ungleich hohe Töne haben ungleich viele Schwingungen in der Sekunde; so oft nun die Schwingungswellen beider zusammenfallen, entsteht eine Verstärkung; so oft sich aber ein Wellenberg mit einem Wellenthale deckt, macht sich eine Verminderung bemerkbar; das sind die sogen. Schwebungen. Bis zu etwa 12 Schwebungen in der Sekunde werden deutlich unterschieden und sind darum nicht unangenehm; das ist der Grund, warum ganz nahe liegende, aber streng genommen nicht gleiche Töne als identisch gelten können. Haben z. B. die gleichzeitig angeschlagenen Töne x und y 100 und 104 Schwingungen, so fallen nur vier derselben (= dem Unterschiede der Schwingungszahlen) zusammen und ergeben vier Verstärkungen und Verminderungen oder Schwebungen; das Gefühl wird durch diese kleine Zahl nicht unangenehm berührt. Von 12 bis zu 30 oder 40 Schwebungen entsteht aber ein wirres, rauhes Geräusch, das von der scheinbar gesetzlosen Folge von starken und schwachen Luftstößen herrührt. Mehrt sich die Zahl der Schwebungen noch weiter, so fließen sie allmählich ineinander und werden schließlich gleichsam als stetige Verstärkung empfunden. Eine glückliche Unvollkommenheit unseres Ohres hebt also die Unannehmlichkeit wieder auf. So thut, um ein naheliegendes Gleichnis zu gebrauchen, das unruhige, häufige Flackern einer Flamme dem Auge weh, nicht aber das scheinbar ununterbrochene Licht einer sehr schnell im Kreis gedrehten Kohle.

Bei kleinen Intervallen kann noch die Erschütterung zu nahe liegender Gehörfasern ähnliche Schwebungen im Ohre selbst erzeugen, ohne daß ein neuer objektiver Grund hinzukäme.

59. Die genannte Erscheinung hat nun für die Musik die besondere Folge, daß *benachbarte Töne in mittlerer Lage*, z. B. h′ c″, sehr scharf dissonieren (33 Schwebungen); bei der kleinen Terz a′ c″ (88 Schwebungen) ist hingegen nur wenig Rauhigkeit zu verspüren. Sehr hohe kleine Intervalle klingen wegen der allzu großen Zahl der Schwebungen und sehr tiefe wegen der geringen Zahl der Schwebungen weniger unangenehm. Aber auch bei gleich vielen Schwebungen sind große Intervalle verhältnismäßig nicht so rauh, weil die zugehörigen Cortischen Fasern *im Ohre* weiter voneinander entfernt liegen und sich weniger stören.

Das Tremulieren der Stimme und der Instrumente (Violine, Zither, Orgel) beruht auf raschem, aber geringem Tonwechsel und giebt teils durch geringe Abweichungen von der geraden Linie dem Tone gleichsam weichere Umrisse, teils aber durch die Schwebungen einen trüben Charakter. Der Komponist wird bei der Wahl der Intervalle und der Tonhöhe auf die Schwebungen Rücksicht zu nehmen haben, d. h. er wird sein Ohr auf diese geringen Dissonanzen achten lehren, wenn er deren Grund vielleicht auch nicht theoretisch durchschaut.

60. Ähnliches ist zu sagen betreffs der wechselseitigen Störung der Obertöne in dem Falle, wo die Grundtöne noch keine Schwebungen haben. Die Obertöne fallen teils auf- teils auseinander und dieses bald in größern bald in kleinern Intervallen. Beim Zusammenklange zweier Oktaven z. B. treffen die Teiltöne der höhern jedesmal auf Teiltöne der niedern, verstärken also nur den Klang derselben. Ebenso verhält es sich mit der Quint der Oktave, mit der Doppeloktave u. s. w. Wir haben hier „absolute", d. h. fast identische Konsonanzen.

Etwas weiter treten ein gegebener Grundton und seine Quint oder Quart rücksichtlich des vollen Wohlklanges auseinander. Der dritte Oberton von F_3 ist F_1, der zweite Oberton von C_2 aber G_1; es harmonieren aber F_1 und G_1 nicht zusammen. Ferner: C_2 bildet mit F_2 eine Quart; der erste Oberton von F_2 ist nun F_1; hier beginnt dieselbe Dissonanz schon beim stärkern ersten Obertone.

Nehmen wir die Terz $F_2\,A_2$, so steht der zweite Oberton von A_2, nämlich E, schon im Intervall eines Halbtones mit dem dritten von F_2.

Diese und mehrere ähnliche Erwägungen ergeben, daß, wenn Quint und Quart noch „vollkommene" Konsonanten heißen dürfen, große Terz und große Sext nur mehr als „mittlere", kleine Terz und kleine Sext nur als „unvollkommene" Konsonanzen gelten können (so Helmholtz).

61. Die Verwandtschaft der Konsonanzen mit einem gegebenen Grundtone wird durch folgende Übersicht klar. Hat der Grundton die Teiltöne 1, 2, 3, 4, 5, 6 (s. Nr. 49), so entspricht 2 der Oktave, 3 der Quindezime, 4 der Doppeloktave, 5 der folgenden großen Terz, 6 der auf diese folgenden Quint, welche eine kleine Terz höher ist. Dann sind die Teiltöne der Oktave 2, $2 \cdot 2 = 4$, $2 \cdot 3 = 6$ u. s. w., d. h. sie fallen mit allen geradzahligen Teiltönen des Grundtons zusammen; ebenso die der Quindezime 3 mit allen ungeradzahligen. Die Quint fällt auf die Ziffer $^3/_2$; ihre Oktave ist $2 \cdot {}^3/_2 = 3$, ihre Quindezime $3 \cdot {}^3/_2 = {}^9/_2$, ihre Doppeloktave $4 \cdot {}^3/_2 = 6$ u. s. w. Es fallen also zunächst nur die Ziffern 3 und 6 der Quint und der Prim aufeinander, andere aber auseinander. Die Quart hat die Ziffer $^4/_3$, ihre Obertöne sind $2 \cdot {}^4/_3$, $3 \cdot {}^4/_3 = 4$, $4 \cdot {}^4/_3$, $5 \cdot {}^4/_3$, $6 \cdot {}^4/_3 = 8$. Das Verhältnis ist etwas ungünstiger. Noch mehr bei der großen Terz: $^5/_4$, $2 \cdot {}^5/_4$, $3 \cdot {}^5/_4$, $4 \cdot {}^5/_4 = 5$, $5 \cdot {}^5/_4$, $6 \cdot {}^5/_4 \ldots$, und bei der kleinen Terz: $^6/_5$, $2 \cdot {}^6/_5$, $3 \cdot {}^6/_5$, $4 \cdot {}^6/_5$, $5 \cdot {}^6/_5 = 5$; bei der großen Sext $^5/_3$ (s. Nr. 49, $C_2\,A_2$) hat der dritte Teilton $3 \cdot {}^5/_3 = 5$, bei der kleinen Sext $^8/_5$ ($A_2\,F_1$) fällt erst der fünfte auf den achten des Grundtons: $5 \cdot {}^8/_5 = 8$.

62. Die Abstufung der Konsonanz und Dissonanz wäre somit eine gradmäßige, arithmetisch zu berechnende. Das stimmt aber nicht völlig zu der musikalischen Praxis. Die natürliche Septime 4 : 7 (F_2—Es_1) und die verminderte Dezime 3 : 7 (C_2—Es_1), welche weniger Schwebungen haben als die kleine Sext (8 : 5), sind in unsere Musik überhaupt nicht aufgenommen worden, sondern statt Es_1 als kleine Septime von F_2 gebraucht man eine etwas höher liegende ($^{16}/_9$, d. h. $^4/_3 \cdot {}^4/_3$ von F_2, d. h. die reine Quart der reinen Quart, da die Quart, wie der Vergleich von C_2 und F_2 in Nr. 49 ergiebt, das Verhältnis von 4 : 3 hat; $^{16}/_9$ ist aber $^{64}/_{36}$, $^7/_4$ nur $^{63}/_{36}$). Als dissonant muß also auch dasjenige Intervall gelten, *das sich in unser Musiksystem und in eine gegebene Tonart nicht fügt*. Der Grund des neuen Prinzips liegt in der Konsequenz innerhalb der zum Teil mit künstlerischer *Freiheit* gewählten Tonfolgen und ihrer Bestimmung. Man könnte einen Ton wie die natürliche Septime statt *dissonant* vielleicht besser *diskordant* nennen. Denn die größere Rauhigkeit der kleinen Sext hindert nicht, daß diese als unvollkommene Konsonanz verwendet werde; es wird also die natürliche Septime nicht eigentlich als Dissonanz ausgeschlossen, sondern als zu unserem Musiksysteme nicht passend, als diskordant übergangen und durch einen Ton ersetzt, welcher gar nicht im Naturklang enthalten ist, aber als Quart zur Quart in die praktische Tonleiter besser paßt. Ebenso ist die Quart des Grundtones selber von dem natürlichen Verhältnis im Naturklange 11 : 8 = 99 : 72 auf 12 : 9 = 96 : 72 herabgemindert worden, um in unsere heutige Normalleiter zu passen. [32—45 des Naturklanges ist gar ein Tritonus.] Die Konsequenz der harmonischen Musik hat auch erst dazu geführt, die kleine Terz (6 : 5) als Konsonanz anzuerkennen, weil man sie zur Bildung von Akkorden nötig hat, die keine *Auflösung* (*dies* ist jetzt die Norm) mehr zulassen; früher wurde sie zu den Dissonanzen gerechnet.

63. Auch die reine Quart kann diskordant wirken, sobald ich z. B. bei der Verbindung von c und f, gemäß der Konsequenz der modernen Harmonie, nicht f, sondern c als Grundton annehmen muß (*cfg* fordert Auflösung in *ceg*). Wir sahen schon oben, daß die reine Quart eines beliebigen Grundtones im Naturklange fehlt. Sie kann also auch nicht als aus demselben erwachsend aufgefaßt werden; das ist aber eben das Wesen unserer Harmonie, daß dem Grundtone die aus ihm erwachsenden, in ihm schon wirklich, wenn auch schwach enthaltenen Töne ausdrücklich zugesellt, oder aber fremdartige Töne auch als solche behandelt werden. So erklärt sich, warum die Quart, die in keinem Fundamentalton enthalten ist, zwar eine gute Konsonanz, aber doch nicht geeignet ist, in den konsonanten Akkord des Grundtons einzutreten. In der praktischen Musik wirken mehrere Prinzipien zusammen und durchkreuzen sich wiederholt: etwas anderes ist es, ob

zwei Töne unter sich verwandt sind, wie c und f, oder ob der eine im andern wie c in f, aber nicht f in c, enthalten ist, ob ein Ton zu einem andern oder ob er zu vielen Tönen eines Systems, einer Tonart paßt; vgl. Nr. 56

64. Endlich sind noch die Kombinationstöne für Konsonanz und Dissonanz von Bedeutung. Es sind Töne, welche sich aus der Summe oder der Differenz der nebeneinander bestehenden Schwingungen neu bilden und darum Summations- und Differenztöne genannt werden. Erklingen z. B. c und g (mit 128 und 192 Schwingungen) nebeneinander, so hört man ziemlich stark e′ (mit 320 Schwingungen), auch wenn sonst die Obertöne fehlen; das ergiebt den Akkord c g e′. Der Differenzton C (zu 64 Schwingungen) ist in diesem Falle schwächer, in den meisten Fällen aber stärker. Die Kombinationstöne beeinflussen Konsonanz und Dissonanz in der Weise aller Nebentöne.

65. Die Lehre von den Konsonanzen hilft die Bildung der gebräuchlichen Tonarten erklären. Sofern nämlich die Auffassung der Bestandteile des Einzelklanges, welcher im Grunde die Naturtonleiter schon enthält (s. Nr. 49 u. 52), noch zu undeutlich bleibt, wird sie durch Versuche mit Doppelklängen verdeutlicht. Die Nr. 60 erwähnten Konsonanzen ergeben schon eine Tonleiter, in welcher die Beziehung aller Töne mit Ausnahme von Sekunde und Septime auf den gleichen Grundton die schönste Einheit herstellt, etwa c (d) e f g a (h) c. Zwischen Quart und Quint ist ein Ganzton gegeben, den man nur an die leeren Stellen zu setzen und vorläufig als Durchgangston anzusehen braucht, und die Leiter ist fertig. [Der Durchgangston macht keinen Anspruch, auf dem geraden Wege zum Ziele zu liegen, sondern läßt sich als vorübergehender Tritt neben den Weg auffassen.] Da aber die Sekunde und die Septime im Quint- und Terzen-Verhältnis zur Quint stehen, so sind sie durch diese wenigstens mittelbar auch mit dem Grundtone verwandt. Die so entstandene Tonleiter ist zwar wegen der reinen Quart der Tonika nicht ganz die im Naturton enthaltene (F-)Leiter, sondern unsere Durskala. Aber diese hat sich ja längst als vollkommen brauchbar erwiesen. Alle sonst in der praktischen Musik verwendeten Leitern stimmen in den wesentlichsten Punkten mit den beiden genannten überein.

66. Die Konsonanzen führen weiter zu drei- und mehrstimmigen Akkorden (zweistimmige Akkorde sind sie selbst schon). Durch den Summationston entstand uns unter der Hand der Akkord c g e′ (s. Nr. 64); da sich aber die Oktaven des Einzeltones ohne erhebliche Änderung vertauschen lassen, so muß auch c e g konsonant sein, zumal e mit c und g im Terzenverhältnis steht. Wir finden hier bestätigt, was im einfachen Naturklange gleichfalls am ersten sich aufdrängt; auch $F_2 A_2 C_1$ (s. oben Nr. 49) ist ja

der reine Durklang, der nur durch vorausgehende Oktaven des Grundtones und die Quint verstärkt und gestützt wird. Der Differenzton C zu c g bildet eine ähnliche Stütze für den Akkord c e g. Andere Kombinationstöne, wozu namentlich der Fundamentalton der Naturreihe (F_4 für $F_2 A_2 C_1$) gehört, ergeben weitere Verstärkungen des Durdreiklanges, welcher also von der Natur auf alle Weise nahegelegt wird.

67. Viel versteckter liegt, zu den Zahlen 10, 12, 15 gehörig, der Molldreiklang A_1 C E. Der unterste Ton A kann nicht Grundton einer Reihe sein, in der C vorkäme; die kleine Terz des Grundtones (z. B. F As, wenn man von F ausgeht) kennt der Naturklang nicht. Obendrein drängt sich der näher liegende Durakkord vor. Will man sich also an die bisher besprochene Obertonreihe halten, so bleibt nur ein Doppeltes übrig. Entweder ist A Grundton und C unregelmäßige Vertretung für Cis (in der A-Reihe kommt nur dieses vor), oder C ist Grundton und die Unterterz eigentlich ein akkordfremder Ton. Im ersten Falle bleibt das Hauptintervall des Akkords, die Quint A E, unangetastet; das zwischenliegende C hat immer noch eine fühlbare Verwandtschaft mit A (6 : 5), während es zu E das einfachere Verhältnis der großen Terz (4 : 5) hat. Die Intervalle, nach welchen die Quint geteilt wird, sind dieselben wie in Dur, wenn auch umgelegt, indem die kleine Terz voraufgeht. Daher kann der Molldreiklang immerhin als naheliegend betrachtet werden. Freilich erwartet das Ohr neben A als Grundton zunächst das verwandtere Cis. Daß aber in dem Mollakkord irgend eine Trübung der reinsten Konsonanz empfunden wird, giebt man gewöhnlich zu, und dies beweist selbst die Geschichte seiner Anwendung. Denn es hat sehr lange gebraucht, bevor die Harmonisierung des Moll durchgeführt war und das natürliche Gefühl sich mit dem Mollschluß versöhnt hatte. Man kann wohl sagen, daß die Mollterz auch jetzt nur aus dem Grunde keine Auflösung erfordert, weil der Charakter der ganzen Tonart eine ganz leise Dissonanz in sich schließt, die für gewisse Stimmungen gerade als normal gilt. Insofern läßt sich der Mollschluß mit dem Quint- oder Terzenschluß vergleichen; denn auch hier ist die vollste Beruhigung nicht beabsichtigt. Der Dominantakkord E Gis H enthält dann keine neue Abweichung von der Naturreihe, welche zu Gunsten des Leittonschlusses eingeführt worden wäre; denn die A-Reihe führt von selbst auf die große Septime Gis; auch H gehört in diese Reihe (in der eine große Terz tiefern F-Reihe entsprechen E und G).

68. Nimmt man in dem Akkorde A C E A als fremden Ton des Akkords, so wird C Grundton der Naturreihe; diesem ist jedoch A, dem d der F-Reihe in Nr. 49 entsprechend, nicht ganz unverwandt; es liegt nur ziemlich weit vom Fundamentalton ab und steht nicht ganz genau im Verhältnis der kleinen Terz zu C (32 : 27 = 160 : 135, statt 6 : 5

= 162 : 135). Gis im Dominantakkord hat (wie cis in der F-Reihe) eine auch ziemlich entfernte, durch die Terz (5) vermittelte Verwandtschaft. Diese zweite Auffassung, nach der C als Tonika gelten müßte, erklärt sehr gut den Umschlag von A-Moll in C-Dur. Thatsächlich will aber in unserer Musik, wie aus dem Mollschluß hervorgeht, das Moll zunächst selbständig auftreten. Es ist also der Akkord A C E doch zunächst als der A-Reihe angehörig und als Stellvertreter des Durakkords aufzufassen.

Wie die Veranlassung zu unserer harmonischen Mollleiter in den ältern melodischen Skalen gegeben war, wird sich unten zeigen. Hier ist nur zu betonen, daß die in den Kauf genommene Dissonanz nicht so groß ist, um die Harmonie wesentlich zu stören. Nach Helmholtz kommt die temperierte Stimmung dem Mollakkord noch zu gute, indem dieselbe den an sich „sehr auffallenden" Unterschied im Wohlklange verwische. Bis auf Seb. Bach gebrauchte man aber im Schlusse den Durakkord oder ließ die Terz aus, und noch Händel und Mozart verwenden bisweilen den Durschluß in der Molltonart. Seitdem hat die Gewohnheit, offenbar um des Ausdrucks willen, der in Dur nicht zu erreichen wäre, für den Mollschluß entschieden. Die Geschichte beweist also, daß es mit Moll seine Schwierigkeit hat, und die Helmholtzschen Untersuchungen bieten noch einen greifbaren Grund mehr dafür: der Kombinationston erster Ordnung für c es g ist as, so daß ein As-Durakkord (as c es) sich beimischt; ja im Quartsextakkord tritt noch der fremde Ton b hinzu. Andererseits giebt aber doch die musikalische Praxis uns die Gewißheit, daß die Störungen der Konsonanz nicht allzu empfindlich sind, und dies findet in der Verwandtschaft der kleinen Terz sowohl mit dem Grundtone als mit der Quint seine Begründung; als erste Konsonanz nächst der großen Terz (s. oben Nr. 61) ist sie zur Vertretung der letztern geeignet, während die sonst verwandtere Quart zur Quint doch in ein zu dissonantes Verhältnis träte.

69. Die Natur hat noch auf eine besondere Weise dem Mollakkord eine Stütze gegeben. Wie man nämlich beim Zusammenklange höherer Töne immer den Fundamentalton der zugehörigen Reihe als Grundbaß (s. oben Nr. 55) heraushören kann, wenigstens wenn nicht einer jener Töne als eine Oktave von demselben ihn verdunkelt, so scheinen auch alle andern, *den Obertönen entsprechenden Untertöne* mitzuklingen. Faßt man (nach *Riemann*, Objektive Existenz der Untertöne S. 9 ff.) bei genauer akustischer Untersuchung g e′ im Mollsinne auf, so überhört man den Fundamentalton C der Durreihe, zu welcher g e′ gehören, ebenso die in diese Durreihe gehörenden Obertöne, z. B. die sonst sehr leicht wahrzunehmende Quintdezime von g, nämlich d″; statt dessen übertönt, solange man scharf die Auffassung im Mollsinne festhält, der erste gemeinsame *Oberton* h″. Dieser vertritt also jetzt den Fundamentalton, sobald man die Reihe im

Mollsinne geordnet denkt. Man sieht, wieviel die Richtung unserer Aufmerksamkeit auf die Wahrnehmung der Nebentöne einwirkt; aber die erwähnte Thatsache nötigt doch wohl, die Existenz einer nach unten sich entwickelnden Nebentonreihe anzunehmen, wenn auch diese Töne so schwach sind, daß sie nicht wie die Obertöne der Durreihe einzeln herausgehört, sondern immer von den andern Nebentönen übertönt werden. Der Molldreiklang wäre demnach dem Durdreiklang wesentlich ebenbürtig, d. h. ebenso rein, ebenso berechtigt, sobald er als von einem gemeinsamen Obertone gestützt aufgefaßt würde; nur liegt eben diese Auffassung uns nicht so nahe und drängt sich die Durtonreihe dem Ohre zuerst auf, weil die Obertöne viel stärker sind und, physikalisch betrachtet, sein müssen als die Untertöne. Die absteigende (von rechts beginnende) Molltonreihe ist:

12	11	10	9	8	7	6	5	4	3	2	1
A	(B)	C_1	D_1	E_1	(Ges_1)	A_1	C_2	E_2	A_2	E_3	E_4.

				20	18	16	15					
				C	D	E	F.					
81^{v}	80		48	45	40	36	32	30	27	25	24	
c′	c′	...	a′	b	c	d	e	f	g	(as)	a.	

In dieser Reihe ergiebt sich genau an den entsprechenden Stellen ein Tetrachord und eine vollständige Leiter (mit der Tonika e); beide sind in den Intervallen gleich, aber in der Richtung verschieden. Wahr ist übrigens, daß mit dieser Tendenz der Molltonleiter nach unten in unserer harmonischen Musik nicht auszukommen ist. Wie diese sich nun einmal entwickelt hat, muß es also wohl bei der Erklärung der Molltonleiter aus der Obertonreihe sein Bewenden haben.

70. Aus den Grundakkorden entwickeln sich durch Umlegung und Verdoppelung einzelner Töne alle übrigen. Der Wert derselben ist nicht völlig gleich, weil die Kombinationstöne verschieden sind. In Moll ist die Sextlage die beste (d. h. die an sich gefälligste), die Quartsextlage die schlechteste; in Dur umgekehrt jene die schlechteste, diese die beste. In Dur rühren die geringen Trübungen nur von schwachen Kombinationstönen zweiter Ordnung her. Die ungünstigen Lagen können an Stelle eigentlicher Dissonanzen zur Spannung der Tonverhältnisse dienen; so verwendet sie oft Palestrina in den Schlußkadenzen an Stelle unseres Septimakkordes. Im Baß sollen im allgemeinen die engern Intervalle vermieden, in den übrigen Stimmen verschiedene Intervalle möglichst verteilt werden. Helmholtz stellt als durchschlagende Regel auf: „Am wohlklingendsten sind diejenigen Durakkorde, in welchen der Grundton nach oben, die Quint nach oben und unten nicht über eine Sext von der Terz entfernt sind.“ Die Urform des vollen Naturakkordes C c g c′ e′ g′ (= $F_4\,F_3\,C_2\,F_2\,A_2\,C_1$; s. Nr. 49) ergänzt die Englage durch tiefere Oktaven von Grundton und Quint, so daß also diese stärker

durchklingen; die übrigen unten liegenden Kombinationstöne von c′e′g′ lassen uns jene umgekehrt nur schwächer vernehmen.

71. Als vollkommen befriedigender Akkord kann nach allem Gesagten nur der Dreiklang (mit und ohne Verdoppelung) gelten; den letzten Platz verdient unter den Dreiklängen der Quartsextakkord in Moll. Bei den Mollklängen ist aber die Konsequenz des harmonischen Systems nicht ohne Einfluß geblieben; sie würden sonst als leichte Dissonanzen gelten können. Aus demselben Grunde wurde umgekehrt die Naturseptime ganz zurückgesetzt (aus der Skala ausgeschlossen); sie paßt nicht in unser Akkordsystem, das im übrigen viel stärkere Dissonanzen wenigstens nicht als unbrauchbar verwirft. Ein sonst völlig konsonanter Akkord kann aus ähnlichem Grunde durch die bloße Auffassung im Zusammenhange des Systemes gleichsam seine Natur ändern und eine Auflösung erheischen; so meistens der Quartsextakkord gc′e′, nämlich immer dann, wenn er nicht im Sinne von C-Dur, sondern im Sinne von G-Dur, F-Dur oder F-Moll gefaßt wird. Nach der Nr. 69 vorgetragenen Theorie würde eine andere als die jetzt gebräuchliche Auffassung den Mollakkorden eine etwas verschiedene Bedeutung und einen vollkommenern Wohlklang geben. Insoweit bedürfen, wie schon oben (Nr. 62) bemerkt, die Ergebnisse der rein akustischen Untersuchungen eine Ergänzung.

72. Auch dissonante Akkorde haben je nach der Auffassung innerhalb der Tonart eine verschiedene Bedeutung und Auflösung: facd kann Durdreiklang mit oberer Sext oder Molldreiklang mit kleiner Septime (dfac) sein. Durch Auslassung eines ursprünglichen Tones in einem dissonanten Akkorde verdunkelt sich die Auffassung, so wenn von ghdf der Grundton ausgelassen wird und nun der sogen. verminderte Dreiklang übrigbleibt, der aber in demselben Sinne zu nehmen ist. Auch wird im einfachen Dreiklange statt eines seiner ursprünglichen Töne ein benachbarter eingesetzt; man gebraucht statt ceg z. B. cdg, cef, cegis ..., wo immer die ursprüngliche Auffassung über die Art der Fortführung entscheidet. Daher wird entweder der dissonante Ton als Eindringling einfach wieder ausgestoßen, oder die konsonanten Töne werden zusammen mit ihm in einen konsonanten Akkord fortbewegt.

73. Auf jeden Fall soll die Dissonanz den Übergang zur Konsonanz gleichsam beschleunigen und beleben und so den Reiz derselben erhöhen. Das gilt von Dissonanzen jeglicher Art, sowohl in der Harmonie wie in der Melodie, deren Zahl unabsehbar ist. Wenn sie von Wert sein sollen, so dürfen sie nur in solcher Weise den Zusammenklang oder den natürlichen und tonalen Fortschritt der Melodie stören, daß das Prinzip der Konsonanz bezw. der Tonalität um so siegreicher wieder hervortrete. Damit wird nicht ausgeschlossen, daß die Auflösung durch Aufeinanderfolge von Dissonanzen

„verzögert" werden könne, und daß die Dissonanz, in der genannten Weise behandelt, noch eine höhere Bedeutung gewinne.

74. Die Auflösung der Dissonanz soll, von besonders begründeten Ausnahmen abgesehen, eine natürliche, d. h. die nächstliegende und erwartete sein. Demgemäß steigt der künstlich erhöhte und fällt der erniedrigte Ton. Leitereigene Dissonanzen (welche von Grundton, Oktav oder andern Akkordtönen um weniger als eine Terz abstehen, aber doch regelrechte Töne der Leiter sind) treten meist auf die nächstuntere Stufe zurück. Bloße Durchgangs- und Wechseltöne ändern an der Harmonie weiter nichts, indem sie rasch in eine konsonante Stellung zu den Akkordtönen hinübereilen. Sonst wird das Fortschreiten oder Stillestehen des Akkordes selbst durch den notwendigen Gang der dissonanten Töne mitbedingt. Solche Dissonanzen beanspruchen mehr Rücksichtnahme und werden meist „vorbereitet", d. h. sie erscheinen in dem vorausgehenden Akkord als Konsonanzen und behaupten sich bei der Fortbewegung der übrigen Akkordtöne an ihrer Stelle, meist sogar auf dem starken Teil des Taktes, bis sie nach hartnäckigem Widerstande gleichsam durch die Übermacht der einmütig fortgeschrittenen Töne besiegt herabsinken. Eine größere Freiheit ist es, wenn der dissonante Ton steigend ausweicht oder unvorbereitet und dann meistens von oben und am besten auf dem schwachen Taktteil eintritt.

75. Die Dissonanz dient keineswegs bloß zur Abwechslung oder zur Erhöhung des Wohlklangs durch kontrastierenden Mißklang, nicht bloß zur Spannung und Beschleunigung der Tonbewegung, sondern vor allem auch als Ausdrucksmittel. Auch in den Stimmungen giebt es ja Gegensätze, giebt es Spannung, Reibung und Kampf; manche Stimmungen, wie Schmerz, Zorn und Verzweiflung, sind wesentlich so geartet, daß sie als unharmonisch gelten können. Die Thatsache jedoch, daß solche nicht gerade die höchste Schönheit (wenn auch die lebhafteste Bewegung) haben, und jene allgemeine Regel der Kunst, daß durch etwaigen Streit immer wieder Versöhnung herbeizuführen ist, weisen den Gebrauch der Dissonanzen in gewisse Schranken; der prickelnde Reiz der Dissonanzen in der Musik darf ebensowenig wie die scharfen Gewürze in der Speise vorwiegen.

76. Die ästhetische Bedeutung der Dissonanzen für die Musik erhellt aus dem Gesagten zur Genüge, läßt sich aber schon aus der Zerlegung des Naturklanges ersehen. Derselbe enthält in den entferntern Tönen eine sehr große Zahl von Dissonanzen, die sich dem Gefühle in ihrer Gesamtwirkung auch bemerklich machen. Zahlreiche Kombinationstöne und die ganze Reihe der ersten Untertöne kommen noch dazu. Der künstlich hergestellte einfache Ton ist mit nichten schöner; er klingt wohl milder, aber auch leerer und kraftloser.

Die nicht diatonischen Dissonanzen entnimmt die Musik mit Recht dem Naturklang, in welchem die sogen. chromatischen Halbtöne mit der Ziffer 25 zuerst auftreten. Die Griechen haben auch mehrere durch die Primzahlen 7 u. s. w. bezeichnete Töne in Anwendung gebracht.

Drittes Kapitel.

Tonleiter und Tonarten.

a) Die Tonleiter.

77. Die Grundlagen der Tonkunst müssen aus der physikalischen Schalllehre, der Akustik, erklärt werden. Ein entscheidendes Verdienst hat sich unter dieser Rücksicht Helmholtz in seiner „Lehre von den Tonempfindungen" um die Musik erworben. Außer mehreren andern Gelehrten, deren zum Teil weiter unten gedacht wird, hat namentlich A. Dechevrens S. J. im ersten Bande seiner Études musicales (1898) die Ergebnisse der Akustik für die Musik-Ästhetik verwertet.

Unter Tonleiter versteht man eine stetige, geordnete Stufenfolge von Tönen — die wie Sprossen einer Leiter, weder zu nahe gerückt noch zu weit getrennt, ein gemessenes Durchschreiten des Tongebietes von der Tiefe zur Höhe oder umgekehrt gestatten. Schon Vitruv definiert: Ordinatio ascensionis vocis a Graecis systema, a nostris scala nominatur (De archit. 5, 4). Eine bestimmte Ordnung wird erfordert, damit das Auf- und Absteigen die nötige Sicherheit habe; eine scharfe Trennung der Stufen, weil bestimmte Abgrenzung dem musikalischen Tone eigentümlich ist (s. oben Nr. 42). Die angemessene Entfernung wird annähernd durch den Zweck des stetigen (nicht sprunghaften) Steigens und durch die Leistungsfähigkeit der Tonorgane (Stimme oder Instrument) vorgezeichnet; der Ganzton und der Halbton unserer gewöhnlichen Musik geben zwei der einfachsten Maße ab, über die hinaus im allgemeinen das Zuviel und Zuwenig beginnt.

Die Tonleiter gewährt einen dreifachen Vorteil: sie erleichtert die Abschätzung der Intervalle eines gegebenen Musikstückes und deren faßliche Bezeichnung; sie dient ferner zu bequemerer Einführung des Anfängers in das Tonmaterial; endlich bietet sie die einfache Grundlage für die mannigfaltigen Tonarten, in denen sich die lebendige Musik bewegt, und die an und aus ihr am leichtesten wissenschaftlich erkannt werden. Unter letzterer Rücksicht muß auch die Ästhetik auf die Tonleiter zurückgreifen, um so die tiefsten Grundlagen der praktischen Musik zu erkennen.

Der Naturklang führte uns bereits auf die diatonische Tonreihe und drei einzelne Tonleitern (Nr. 50—54). Hier soll nun alles übrige beigebracht werden, was zur vorläufigen Ordnung des Tonmaterials und zum vollen Verständnis einer vorliegenden Ordnung zu Gebote steht.

78. Der Lehrer läßt den Anfänger auf den weißen Tasten des Klaviers von c′ zu c″ die „diatonische" Tonleiter spielen und erklärt ihm, daß dieselbe aus fünf gleichen Ganztönen und nur zwei Halbtönen bestehe. Dann lehrt er ihn, die schwarzen Tasten mit zu gebrauchen, und macht ihn aufmerksam, daß er nun zwölf gleiche Halb-

Melozzo da Forli: Muſizierende Engel.

(Sakriſtei der Peterskirche zu Rom. — Phot. Alinari.)

UNIV. OF MICH.

töne gespielt habe. Versteht der Schüler die Anfänge des Griechischen, so darf der Meister ihm sagen, daß die erstere Leiter darum diatonisch heiße, weil sie sich fast nur „durch Ganztöne" bewege; die andere werde „chromatische", d. h. gefärbte, schattierte Leiter genannt, weil die eingelegten Halbtöne gleichsam Färbungen oder Abschattungen der Ganztöne seien. Im weitern Fortschritte mag der begabte Lehrling unterrichtet werden, daß der Schattentöne eigentlich je zwei sein müßten, daß z. B. zwischen c′ und d′ sowohl ein cis′ als ein des′ einzuschieben wäre; denn der sogen. Halbton falle streng genommen beim Auf- oder Absteigen nicht genau in die Mitte, sondern ein weniges unter- oder oberhalb derselben. Da indessen auf mehreren Instrumenten nicht mehr als zwölf Töne in einer Oktave angebracht werden könnten, so habe man beim Klavier cis′ und des′, zwei ohnehin sehr naheliegende Töne, als einen Einzelton genau in die Mitte von c′ und d′ verlegt.

Diese künstliche Einrichtung der Klavierskala heißt die „gleichschwebende Temperatur"; sie ändert um ein geringes alle Stufen zwischen den festen Oktavtönen. Man hat, ebenfalls aus praktischen Gründen, noch andere Temperaturen versucht; bemerkenswert ist besonders die Kirnbergische, welche außer den Oktavtönen möglichst viele Quinten wegen ihrer eigenartigen Bedeutung unverändert ließ, dafür aber die Unreinheit der übrigen Stufen noch empfindlicher machte.

79. Man kann die diatonische Tonleiter theoretisch aus dem sogen. Quintenzirkel, d. h. der fortlaufenden Quintenreihe von sieben Oktaven, entstehen lassen; nur ist auch hier eine kleine Ungenauigkeit zuzulassen. Von c aus gezählt, führen zwölf Quinten auf einen Ton, der nahezu die siebente Oktave von c ist; die Reihenfolge gestaltet sich so:

c g d a e h fis cis gis dis ais eis his.

Man braucht nur die beiden ganz naheliegenden Töne his^6 und c^7 gleich zu setzen, so ist der Kreis geschlossen, und setzt man noch eis = f, so ergiebt sich bei Vereinigung der entsprechenden Töne in einer Oktave die diatonische Tonleiter c d e f g a h c′. Man kann auch so sagen: Jeder nächste Ganzton wird gefunden, indem die zweite Quint des vorausgehenden um eine Oktave tiefer gelegt wird; z. B. erhält man a, indem man die zweite Quint von g, das a der höhern Oktave, hinabverlegt. In obiger Quintenreihe sind auch schon alle Erhöhungen der diatonischen Leiter eingeschlossen; die Erniedrigungen und das reine f werden auf der andern Seite von c durch Vervollständigung der Quintenreihe gefunden: fes, ces, ges des as es b f c. Nun findet man jeden Ton auch so, daß man von dem folgenden zwei Quinten abwärts und dann eine Oktave aufwärts geht: e′ a d hinab und dann eine Oktave hinauf giebt d′.

Der Quintenzirkel ist nicht eine müßige Erfindung. Die Quint steht der Oktave an musikalischer Bedeutung am nächsten, und bei der Modulation durchkreuzt der Quintenfortschritt selbständig die im übrigen zunächst maßgebliche Oktavenordnung, indem die zweite Modulation in Quinten von c auf d′ überspringt. Der Oktavenzirkel allein ergäbe keine Tonleiter, sondern die wesentlich identischen Töne c, c′, c″ u. s. w. Die Quinten sind das Prinzip der Mannigfaltigkeit, des Fortschrittes, die Oktaven hingegen das der Gleichheit und des Abschlusses; durch die Verbindung beider erzielt man Einheit und Abschluß in der fortschreitenden Entwicklung des Verschiedenen.

80. Einen weitern Weg zu einer geordneten Skala findet das musikalische Gehör, indem es die Töne innerhalb einer Oktave in ihrem gegenseitigen Verhältnis unmittelbar belauscht. Da passen nun c e g in auffallender Weise wie ein Klang

781/G36

zusammen, und ganz ebenso g h und das nächste höhere d. Nächst den Tönen g und e erkennt das Ohr leicht auch f als mit c sehr nahe verwandt und f a c als reinen Dreiklang. Damit ist die Oktave c d e f g a h c′ gefunden: die harmonische Leiter — nach Quinten und Terzen geordnet; doch wird die Quint d a um ein weniges zu klein. Es soll nicht behauptet werden, die C-Durleiter z. B. sei wirklich auf diesem Wege ursprünglich entdeckt worden; wir müßten ja sonst das bestimmte Gefühl für die harmonischen Tonverhältnisse an den Anfang der Musikgeschichte setzen. Aber noch weniger ist der durch sieben Oktaven gehende Quintenzirkel der bewußte Ausgangspunkt der Musik gewesen. Es handelt sich nur um eine nachträgliche theoretische Deutung aus Gründen, die unbewußt maßgeblich gewesen sein mögen.

81. Die genauen Verhältnisse der drei besprochenen diatonischen Skalen, die um ein geringes voneinander abweichen, sind folgende (in Logarithmen der Basis 2 ausgedrückt): I. Gleichschwebende Temperatur; II. Stimmung nach dem harmonischen Verhältnisse; III. Quintenstimmung.

	I.	II.	III.
c	= 0,000 000	0,000 000	0,000 000
d	= 0,166 666	0,169 924	0,169 924
e	= 0,333 333	0,321 928	0,339 848
f	= 0,416 666	0,415 038	0,415 038
g	= 0,583 333	0,584 962	0,584 962
a	= 0,75	0,736 966	0,754 886
h	= 0,916 666	0,906 890	0,924 810
c′	= 1,000 000	1,000 000	1,000 000
			[1,019 544]

des = cis I 0,083 333; cis II 0,076 813 oder 0,058 894; des II 0,093 111; cis III 0,094 734; des III 0,075 190.

Der durch ♯ oder ♭ bezeichnete „chromatische" Halbton ist in I dem diatonischen (e f) gleich, in III ist er die Differenz zwischen dem immer gleichen Ganzton und dem diatonischen Halbton; in II kann der diatonische Halbton auch von dem kleinen Ganzton (z. B. d e) abgerechnet werden; daher unter II Doppelwerte für cis.

Der chromatische Halbton liegt also in der harmonischen Stimmung (II) tiefer als in der pythagoreischen (III) und auch unterhalb des Halbtons der gleichschwebenden Temperatur; der diatonische Halbton ist in der harmonischen Stimmung größer, in der pythagoreischen Stimmung kleiner (0,093 111 und 0,075 190).

Aus dieser Tabelle sind die relativen Wertverhältnisse der drei Skalen in arithmetischen Differenzen der Logarithmen abzulesen. Dazu noch einige Bemerkungen. Ein mehrfach wiederkehrender Unterschied ist das „syntonische Komma", das etwa einem Fünftel des reinen Halbtones oder einem Neuntel des reinen Ganztones gleichkommt (s. oben Nr. 49). Um dieses Komma, dessen Logarithmus 0,017 920 ist, übertrifft die pythagoreische große Terz, d. h. die der Quintenstimmung (III), die große Terz der harmonischen (II), wie oben unter e, a und h abzulesen ist. Darum eben hat der pythagoreische Halbton um soviel weniger Umfang; f wird wieder gleich. Außerdem ist die pythagoreische Oktave nicht ganz rein, wie in der Tabelle die eingeklammerte Ziffer ausweist; man setzt dafür den reinen Wert ein und verteilt die Differenz auf die Quinten, so daß sie für das Gefühl ganz verschwindet. In der harmonischen Stimmung bleibt ein theoretischer Widerspruch zwischen dem pythagoreischen a (der reinen Quint von d) und demjenigen a, welches mit d f einen Dreiklang bildet; letzteres liegt ein syntonisches Komma zu tief. (Siehe den Wert von a unter II und III in der Tabelle.)

Die gleichmäßig temperierte Skala verzichtet auf die Reinheit aller Intervalle (außer den Oktaven), vermeidet dafür aber einen größern Mangel an irgend einer Stelle; die Terzen sind $^2/_3$ Komma zu hoch.

82. Nach dem geometrischen, je das Vielfache der Schwingungszahlen anzeigenden Verhältnisse geordnet, ergiebt sich statt der obigen Tabelle folgende:

I.	II.	III.
c = 1	c = 1	c = 1
d = 1,12 246	d = $^9/_8$ = 1,125	d = $^9/_8$
e = 1,25 992	e = $^5/_4$ = 1,25	e = $^{81}/_{64}$
f = 1,33 484	f = $^4/_3$ = 1,333 ...	f = $^4/_3$
g = 1,49 831	g = $^3/_2$ = 1,5	g = $^3/_2$
a = 1,68 179	a = $^5/_3$ = 1,666 ...	a = $^{27}/_{16}$
h = 1,88 775	h = $^{15}/_8$ = 1,875	h = $^{243}/_{128}$
c′ = 2	c′ = 2	c′ = 2 (eigtl. $\frac{3}{16}\frac{4}{11}\frac{4}{12}\frac{4}{12}$).

Der halbe Ton zu I ist = 1,05 946, zu II = $^{16}/_{15}$ = 1,06 666 (der sogen. kleine Halbton, d. h. der Unterschied zwischen der großen und kleinen Terz, ist = $^{25}/_{24}$ = 0,04 166); der Halbton zu III ist = $^{256}/_{243}$ = 1,0535.

Die kleine Terz zu II ist = $^6/_5$, die kleine Septime b = $^{16}/_9$, die kleine Sext $^8/_5$. (Die ungebräuchliche natürliche Septime ist etwas kleiner als $^{16}/_9$, nämlich $^7/_4$.) Man findet das Verhältnis eines Tones zum vorausgehenden durch Multiplikation, das zum folgenden durch Division mit der Differenz; z. B. ist die Quint von f = $^4/_3 \cdot {}^3/_2$ = $^{12}/_6$ = 2, die Unterquint von h = $^{15}/_8 : {}^3/_2 = {}^{15}/_8 \times {}^2/_3 = {}^{30}/_{24} = {}^5/_4$. Doch paßt das Verhältnis von a zu d nicht genau.

83. Um den praktischen Wert der verschiedenen Leitern richtig zu beurteilen, ist die Empfindlichkeit des Ohres für kleine Unreinheiten der Stimmung und der Zweck der Tonleitern zu prüfen. Nun ist die Differenz des syntonischen Kommas (81/80) nach Helmholtz recht gut wahrnehmbar; ja nach Engel (Ästhetik der Tonkunst S. 293) müßte der ohne musikalisches Gehör sein, der sie bei ungeteilter Aufmerksamkeit nicht wahrnehmen könnte. Nach Riemann wäre $^1/_6$—$^1/_8$ des syntonischen Kommas als die äußerste Grenze der Differenzempfindung anzusetzen. Da nun in unserer harmonischen Musik die Terz in unmittelbarem Zusammenklange mit Prim und Quint auftritt, so erweist sich das pythagoreische Tonsystem, in welchem die Terz ein Komma höher liegt, als unbrauchbar für unsere Harmonie. Die Unreinheit der Oktave beträgt noch etwas mehr als ein syntonisches Komma. Indem man aber c einfach um ebensoviel erniedert und die Quinten sämtlich um eine ganz unmerkliche Differenz herabstimmt, bringt man fc in das reine Quintenverhältnis und genügt überhaupt dem Prinzipe dieser Leiter, die von der Reinheit der Terzen absieht. Der obere Halbton wird dem zwischen e und f gleichgemacht.

Die Alten haben thatsächlich das in solcher Weise bestimmte System mit Vorliebe gebraucht; Pythagoras, welcher die Verhältnisse desselben zuerst berechnete, fand die reine Quart, Quint und Oktave bereits vor, entdeckte experimentell ihre Zahlenverhältnisse und bestimmte die übrigen Intervalle

durch Rechnung. Plato folgt ihm in seinem „Timäus“ (Westphal, Griechische Harmonik, 3. Aufl., S. 65 ff. 70).

Die harmonische Stimmung war freilich den Griechen schon in früher Zeit nicht unbekannt. Vom Pythagoreer Archytas (um 400 v. Chr.) wissen wir aus Ptolemäus (Harmonik 1, 13 und 2, 14), daß er die große Terz und den Halbton genau so bestimmte wie unsere Akustiker; ebenso Eratosthenes (um 200 v. Chr.) die kleine Terz und den kleinen Ganzton ($^{10}/_{9}$). Allein in der diatonischen Leiter behielt Eratosthenes die Bestimmungen des Pythagoras bei. Ihm lag auch bereits die gleichschwebende Temperatur vor; denn schon Aristoxenus (um 320 v. Chr.) legte sie seinen musikalischen Untersuchungen zu Grunde (Westphal, Harmonik, 1. Aufl., S. 228 ff. und 3. Aufl. S. 50. 120). Ja Thimus (Harmonikale Symbolik) hat wohl recht, wenn er es als selbstverständlich betrachtet, daß den Pythagoreern von Anfang an das mathematische Verhältnis der reinen Terz bekannt war, daß es aber von ihnen nicht auf die populäre Musik übertragen wurde. Der spätere Akustiker Ptolemäus giebt sein Urteil über die ganze harmonisch gestimmte Leiter dahin ab, daß sie zwar genau, aber für die Modulation schwieriger und darum weniger im Gebrauche sei. Thatsächlich vererbte sich auf das Mittelalter nur das pythagoreische Musiksystem und hielt sich bis auf Zarlino, der zuerst die harmonische Terz wieder nachdrücklich geltend machte. Es mag indes mit Recht angenommen werden, daß im mehrstimmigen Gesange schon früher unwillkürlich eine Angleichung der Terz an Prim und Quint sich Bahn gebrochen hatte.

84. Das Ansehen der Griechen, denen ein überaus feines Gehör für Musik nicht abgesprochen werden kann, rechtfertigt die Vermutung, daß für die melodische Musik (vielleicht auch für eine andere Art harmonischer Musik) die aus dem Quintenkreis, also in ihrer Weise auch durchaus natürlich entstehende Tonleiter sehr angemessen sein dürfte. Merkwürdigerweise haben die akustischen Versuche von Cornu und Mercadier (1869 und 1871) das Ergebnis gehabt, daß gute und bedeutende Künstler außer der Harmonie die pythagoreische Stimmung befolgen. Delezenne freilich und Helmholtz fanden, daß Meister auf Violine und Violoncell nur natürliche Intervalle spielten. Es ist möglich, daß die latente Harmonie der Töne jetzt von Meistern auch in der Melodie als maßgeblich empfunden wird, von den Griechen aber, die unsere Harmonie nicht kannten, überhört wurde. Ausgeschlossen ist aber die andere Meinung nicht, daß unser an die harmonischen Verhältnisse gewöhntes Ohr zwar auch in der Melodie leicht die harmonischen Intervalle bevorzugt, aber doch nicht selten diesen Bann durchbricht und in eine der melodischen Musik zusagendere Bahn einlenkt.

Vielleicht läßt sich der Gebrauch der unharmonischen, im Naturklange nicht enthaltenen Terz über Grundton und Quart durch folgende Erwägung

rechtfertigen: In der melodischen (oder vorwiegend melodischen) Musik mußte das Bedürfnis nach kleinen melodischen Dissonanzen (wenn man Abweichungen von der harmonischen Tonstimmung so nennen darf) sich ebensosehr geltend machen, wie bei uns die Notwendigkeit vorübergehender (viel stärkerer) Mißklänge in der Harmonie. Nachweislich haben die Griechen durch mancherlei kleine „Verstimmungen", d. h. durch Überspannen, Nachlassen und Teilen der Intervalle, ihrer Musik Reiz zu geben versucht: es kamen in ihrer praktischen Musik fünf verschiedene Terzen vor (in den Verhältnissen $^{81}/_{64}$, $^{5}/_{4}$, $^{6}/_{5}$, $^{32}/_{27}$, $^{7}/_{6}$), drei Ganztöne ($^{8}/_{7}$, $^{9}/_{8}$, $^{10}/_{9}$; der erste war nach Ptolemäus 1, 16 sehr beliebt), endlich eine Reihe kleinerer Intervalle. Die nähere Betrachtung der Quintenstimmung ergiebt aber auch einen innern Grund für ihre Brauchbarkeit in der melodischen Musik. Die Griechen gingen vom Tetrachord, d. h. vom Quartintervall oder der Vierton-Reihe, aus. Da unterschied sich nun die pythagoreische Teilung derselben nur durch die Überhöhung des zweiten Ganztones. Man hat aber die Bemerkung gemacht, daß die Sänger noch heute geneigt sind, den steigenden Leitton ein wenig höher, die fallende Septime im Dominantseptimen-Akkord etwas tiefer zu nehmen. Die Griechen mögen also wegen des Leitcharakters, den der zweite Ton der pythagoreischen Terz je in einem Tetrachord hatte, die Erhöhung dieses Tones nicht ohne Grund schön gefunden haben, weil vielleicht wirklich diese Spannung in der Melodie eine bessere Wirkung thut als das harmonische Verhältnis der reinen Terz. Darüber zu urteilen, wird uns wegen unserer Gewöhnung an die Harmonie allerdings nicht leicht. Es macht übrigens keinen Unterschied, daß die Griechen meist die dorische (E-)Leiter benützten; denn sie sangen das Tetrachord in der Regel in absteigender Richtung, so daß der Halbton doch den Schluß bildete (e d c h, a g f e); das Drängen zum Abschluß der Oktave oder der Quart ist es aber, was dem Leittone seinen Charakter giebt (vgl. das eben über die fallende Septime Bemerkte).

Man darf die praktische Anwendung der pythagoreischen Leiter im Altertum nicht bezweifeln. Die Zeugnisse der Theoretiker lassen darüber keinen Zweifel, zumal die temperierte und mancherlei andere Stimmungen recht wohl bekannt waren und die Stimmung nach Quinten, wie Gevaert (Musique de l'antiquité 1, 4) bemerkt, auf allen Punkten der Erde sich findet. Vielleicht kommt man der Wahrheit am nächsten, wenn man der Kunstmusik wegen der häufigen Modulation die gleichmäßige Temperatur, dem Volksgesang aber die feste Stimmung nach Quinten zuspricht. So würde sich erklären, warum man im Mittelalter nur von dieser etwas wußte. Man wird daher auch nicht in der höhern Stimmung der Terz eine ungehörige Künstelei erkennen dürfen; es muß eine in der melodischen Musik ganz wirkungsvolle Erhöhung gewesen sein. Wir könnten also die pythagoreische Terz die progressiv-melodische, die harmonische hingegen die rückbezügliche, d. h. auf die Prim zu beziehende, nennen. Gewöhnlich heißt diese die natürliche, weil sie zur Prim die nächstliegende Beziehung hat; bessere Gegensätze wären harmonisch und melodisch oder progressiv.

85. Was die gleichmäßig temperierte Leiter angeht, so hat sie theoretisch eigentlich gar keine, aber praktisch eine desto größere Bedeutung. Wie die Griechen sich ihrer schon frühzeitig bedient haben, so beherrscht sie in der neuern Musik fast das Feld. Eine Abänderung der akustisch reinen Tonbestimmungen ist unerläßlich geworden bei Instrumenten mit gebundener Stimmung (Harfe, Klavier, Orgel, Blasinstrumenten mit Klappen und Ventilen). Die moderne Musikentwicklung fordert nämlich, daß alle Dur- und Moll-Dreiklänge auf allen Stufen der Tonleiter sich vollkommen gleichen. Das ist aber bei Instrumenten mit fester Intonation nur durch sehr komplizierte Apparate zu erzielen. So setzte sich nach mehrfachen Versuchen ungleicher Temperatur seit Anfang des vorigen Jahrhunderts das System der zwölf gleichen Halbtonintervalle in der Oktave fest. Die Terzen sind hier am unreinsten, nämlich $^2/_3$ Komma zu hoch gestimmt, trüben die Harmonie bei langsamerem Tempo und erzeugen scharfe Kombinationstöne. Am wenigsten treten nach Helmholtz die Mängel bei schneller Bewegung, weicher Klangfarbe und mäßiger Tonstärke zu Tage. Die Instrumentalmusik läßt dem Ohre kaum die Zeit, die Unreinheit der Stimmung wahrzunehmen, und Kombinationstöne können sich kaum bemerklich machen. Namentlich hat die bloß augenblickliche Tonerregung beim Klavier diese Wirkung, und von diesem Instrumente schreibt sich bei uns die Herrschaft des temperierten Systemes her. Den Hauptgewinn hat aus demselben die Instrumentalmusik gezogen, da die Transposition und Modulation auf den temperierten Instrumenten mit der allergrößten Freiheit ausgeführt wird. Doch hat vielleicht zuerst der begleitete Gesang auf den Gedanken geführt, behufs leichterer Transposition, außer den von jeher gebräuchlichen Wechseltönen h und b noch für andere Stufen Doppelwerte einzuführen, wodurch die chromatische Tonleiter erwuchs und der Wunsch nahegelegt wurde, durch völlige Gleichstellung der Töne eine unbeschränkte Freiheit der Transposition und Modulation zu erzielen. Bei den Griechen hat derselbe Musiker, welcher die dreizehn (oder zwölf) Transpositionsskalen eingehend behandelt, die gleichmäßige Temperatur seinem ganzen Musiksysteme zu Grunde gelegt; Aristoxenus (um 420 v. Chr.) hat in beiden Beziehungen eine ähnliche Bedeutung wie Seb. Bach als Verfasser des „wohltemperierten Klaviers".

86. Diese Vorteile sind freilich auch teuer erkauft worden. Denn die Zahl der alten Tonleitern wurde bei uns zum Teil infolge der Temperatur auf zwei herabgesetzt; man dachte nur mehr daran, die Dur- und die Molltonart auf jeder chromatischen Stufe völlig unverändert zu wiederholen. Die innere Beschaffenheit und die Modulation der Kirchentonarten enthielt aber eine große Mannigfaltigkeit von interessanten Schattierungen, welche nun durch die Temperierung verwischt sind. Wir haben zu Gunsten der C-Dur- und A-Moll-Tonart darauf verzichtet und uns gewöhnt, außer der

bloßen Versetzung dieser Tonarten keinen andern Wechsel der Tonart zu kennen. Doch darf man nicht verkennen, daß die Mittel des Ausdruckes auf anderem Wege ausgiebigst ersetzt worden sind. Ferner ist die Beeinträchtigung des reinen Wohlklanges in der Harmonie (in der sich anerkanntermaßen die Differenzen stärker geltend machen) durchaus nicht unmerklich. Nach Helmholtz klingt in der reinen Stimmung der Septimenakkord noch ungefähr ebenso gut wie der einfache Dreiklang in der temperierten; in jener heben sich auch Konsonanz und Dissonanz viel schärfer gegeneinander ab. Bei der Orgel und beim Harmonium, welche eine sehr rasche Bewegung nicht zulassen, wird der Unterschied rücksichtlich des Wohlklanges merklicher; ebenso im Orchester, wo Horn und Trompete natürliche Stimmung haben und die leeren Saiten der Streichinstrumente nach Quinten gestimmt sind (g d a e, für Bratsche und Cello c g d a). Das Ohr ist nun freilich für die kleinen Unterschiede nicht sehr empfindlich, wird aber durch die Gewöhnung an die Temperatur wohl noch mehr abgestumpft. Das dürfte ein Grund mehr sein, weshalb die moderne Musik weniger als z. B. der A-Capella-Gesang Palestrinas auf reinen Wohlklang, aber desto mehr auf pikante Effekte bedacht ist. Daher wäre von einem 53stufigen Instrumente, das allen Anforderungen der reinen Stimmung genügen würde (s. Helmholtz), oder von dem 3×12stufigen, das Riemann vorschlägt, ein Fortschritt der Musik zu erwarten, wenn die Schwierigkeit der praktischen Herstellung und Handhabung leichter zu überwinden wäre. Die Methode der Solfeggisten, welche in England den Gesang auf die natürlichen Verhältnisse der Töne gründen, hat in Wirklichkeit erfreuliche Erfolge aufzuweisen. Man rühmt auch sonst Streichquartettspielern und Quartettsängern von feinem Gehöre nach, daß sie die reine Stimmung leicht wiederfinden und mit großem Glücke zur Geltung bringen.

87. Von dem schwachen Punkte der harmonischen Leiter sagt Bellermann (Kontrapunkt S. 15): „Der Klang einer solchen um ein Komma zu kleinen Quint [d a] ist von so unreiner, unharmonischer Wirkung, daß wir sie selbst als melodischen Schritt in einem einstimmigen Gesange nicht dulden würden, geschweige denn als Zusammenklang in einer mehrstimmigen Musik." Die Terz d f ist eben die kleine pythagoreische Terz, welche das Intervall $^{32}/_{27}$, nicht $^{6}/_{5}$ hat; so wird denn auch die Quint d a um ein volles Komma zu klein und hat nicht das reine Intervall $^{3}/_{2}$. Engel hingegen, der sich wohl bewußt ist, daß sowohl die Terz d f als die Quint d a um ein ganzes syntonisches Komma zu klein, und daß sonst die Reinheit der Quint vor allem und der Terz wenigstens in der Harmonie unerläßlich ist, findet bei einem Versuche mit einer rein gestimmten Tonleiter, daß gerade der Akkord auf der Sekunde, aber kein anderer, die fremdartige Stimmung zulasse und fordere (Ästhetik der Tonkunst S. 304). Es läßt sich nun be-

greifen, daß ihm die in gewissen gegebenen Textworten etwa liegende Stimmung gerade auch jene immerhin nicht allzu große Mißstimmung der Harmonie zu fordern schien; daß aber jeder Sekunden-Dreiklang verstimmt sein müsse, ohne daß daraus irgend ein Gewinn gezogen werden kann, klingt kaum glaublich. Im Naturklange (Nr. 49) ist die Quint der Sekunde des Fundamentaltones rein: $^{27}/_{18}$ und $^{54}/_{36}$ u. s. w. Wäre Engels Beobachtung wirklich richtig, so hätte die tonale Bedeutung der Sekunde und Sext die seltsame Wirkung, eine unreine Quint als völlig befriedigend erscheinen zu lassen. Wahrscheinlich jedoch offenbart sich hier eine Schwäche der harmonischen Leiter. Ob man sich nun aber zur Beibehaltung dieser zu hohen Sekunde oder zur Abänderung entschließt, auf alle Fälle bleibt eine freie Versetzung der Tonleiter auf Instrumenten mit einfacherem Oktavsystem ausgeschlossen. Denn die unveränderte Sekunde ergäbe für D-Dur einen unreinen Tonika-Akkord; die veränderte aber ist für den Dominant-Akkord zu tief, und die harmonischen Terzen lassen sich überhaupt nicht ohne Änderung der Werte transponieren. Die harmonische Stimmung drängt also selbst wieder zur temperierten zurück, solange nicht vollkommenere Instrumente allgemein zu Gebote stehen. Aber auch dann bliebe noch die uns schon im pythagoreischen Systeme aufgestoßene Schwierigkeit bezüglich der reinen Oktave. Denn bei fortgesetzter Bildung von Durakkorden kommt man nie genau auf die Oktave des Ausgangspunktes, weil das Prinzip der harmonischen Leiter auch an die Quintenordnung gebunden ist. Jede folgende Quint hat zur vorausgehenden das Verhältnis $^3/_2$, die Oktave aber zum Grundtone das Verhältnis von $^4/_2$; die fortschreitenden ungeraden und geraden Zähler dieser Brüche, $9 \cdot 27 \cdot 81 \ldots$ ($^9/_4$ bezeichnet die zweite Quint, $^{27}/_{28}$ die dritte u. s. w.), und $8 \cdot 16 \cdot 64 \cdot 128 \ldots$ können sich nirgendwo treffen. Nun kann aber die harmonische Musik das reine Oktavverhältnis noch viel weniger entbehren als die melodische Musik. Aus der Durchkreuzung desselben mit der Quintenordnung erfolgt also ein gewisser Widerspruch der Tonkunst mit sich selbst, der nur durch die Unvollkommenheit des Ohres annähernd gelöst wird, indem dieses auf mathematische Genauigkeit von vornherein keinen Anspruch erhebt. Wir sahen früher (Nr. 40), daß es eine relative Unvollkommenheit unseres Ohres, wenn auch eine sehr glückliche Unvollkommenheit ist, wenn wir einen musikalischen Ton als Einheit vernehmen, und doch beruht auf dieser Unvollkommenheit die ganze Musik. Ähnliche Bewandtnis hat es nun auch mit der Auffassung gewisser Intervalle, zunächst der Oktave und der Quint. Daß wir die in einfachen Zahlenverhältnissen (1 : 2, 2 : 3, 3 : 4) ausdrückbaren Tondistanzen auffallend leichter als andere erfassen, kann mit Recht eine Unvollkommenheit des Gehöres genannt werden. Diese hat zur Folge, daß wir die Tonkunst wesentlich auf Oktaven und Quinten aufbauen; damit sind aber zwei sich

durchkreuzende Prinzipien gegeben. Unsere harmonische Musik hat ein drittes hinzugefügt, indem sie den Terzen eine ähnliche Geltung zuerkannt hat. Die Verhältnisse der großen Terzen durchkreuzen sich aber mit denen der Quinten und Oktaven, so daß das Tongebiet auch nicht nach großen Terzen und Quinten (oder Oktaven) zusammen einzuteilen ist ($^5/_4 : {}^3/_2$ oder $^6/_4$, und nicht minder $^5/_4 : 2$ oder $^8/_4$ ergiebt, wie oben, das unversöhnliche Verhältnis von geraden und ungeraden Zahlen).

Die harmonische Musik muß sofort noch weiter gehen zur Anerkennung der kleinen Terz als der großen nahezu ebenbürtig. Aber die kleine Terz liegt schon nicht mehr ganz rein in den Obertönen des Grundtones; daher zuvörderst die Schwierigkeiten der Moll-Harmonie, worüber wir schon gesprochen haben und noch später zu reden haben werden (Nr. 68 und 172). Ferner macht allerdings die kleine Terz mit der großen eine Quint aus, allein der durch die Quint innerhalb der reinen Oktave hervorgerufene Widerspruch überträgt sich nun auf die Terz; daher fanden wir in C-Dur sowohl die kleine Terz d f wie die Quint d a unrein. Übrigens führt die Anerkennung der Terzen die harmonische Musik von selbst auch zu der (wenigstens bedingten) Anerkennung des verminderten und des übermäßigen Dreiklanges, welche unausbleibliche Konsequenzen des auf Dreiklängen sich aufbauenden Systemes scheinen.

Noch einmal muß hier das Ohr Richter sein und bestimmen, wie weit einerseits die theoretisch wirklich vorhandene Tonverwandtschaft noch vernehmlich und zugleich wohlgefällig sein kann, und wie weit andererseits die dissonanten Dreiklänge verwendbar bleiben. Eine gewisse Notlage, in welche die Folgerichtigkeit des Systemes versetzt, muß da manches erklären und entschuldigen, und das Ohr selbst gewöhnt sich an vieles, was das Bedürfnis aufnötigt und der Gebrauch allmählich sanktioniert. Die Eigenheit des Ohres steckt aber auch den Konsequenzen eines Musiksystemes seine Grenzen; die Rücksicht auf den Wohlklang darf ja doch der wissenschaftlichen Konsequenz nicht geopfert werden. Übung und Gewöhnung können indes die Grenzen weiter stecken, und daher kann, was in einer Periode unzulässig scheint, in einer andern angemessen sein. Der glatte einfache Wohlklang kann nicht dauernd erzielt werden; die Natur selbst hat den Keim der Dissonanz wie in den musikalischen Ton selber (Nr. 76), so auch in die Tonleiter gelegt. Das wirkt für die Kunst nur gedeihlich; denn der Wohlklang ohne Widerstreit würde weder die Kräfte des Künstlers spannen noch an sich auf die Dauer befriedigen.

Auf dem akustisch Gefälligen baut allerdings die Kunst auf; aber sie darf und muß darüber hinausgehen und nach allgemeinern und höhern Gesetzen weiter arbeiten (s. oben Nr. 56 u. 71).

* * *

b) Die Tonarten, zunächst C-Dur.

88. Eine Tonart ist ein System von Tönen innerhalb der Oktave, das für ein musikalisches Kunstwerk die ausreichende und unentbehrliche Grundlage abgiebt. Eine mehr sachliche Definition wird sich uns weiter unten (Nr. 100, Ende, u. 102) ergeben. Die Tonleiter wirkt zum Aufbau eines Musikstückes nur stofflich mit, indem sie eine Fülle von Tönen darbietet, aus denen der Musiker die ihm dienlichen auswählt. Sie beschränkt sich an und für sich keineswegs auf eine Oktave; ja eine völlig konsequente natürliche Tonleiter könnte nur die unendliche sein, in welcher, wie im Naturklang (oben Nr. 49) und bei der fortgesetzten Quinten- oder Terzenteilung, noch ganz andere Intervalle als in den gebräuchlichen Leitern mit temperierter oder konsequent harmonischer oder pythagoreischer Stimmung vorkämen. Von solchen neuen Intervallen wären jedoch viele weder mit der Stimme noch mit Instrumenten auszuführen. Das ist der Grund, weshalb die Kunst zum praktischen Gebrauche von vornherein die Tonleitern auf eine Oktave eingeschränkt hat, obschon dadurch die harmonische sowohl als die pythagoreische Leiter auf die folgerichtige Durchführung ihres Prinzips verzichtet. So erst ergeben sich leicht singbare, in faßbarer Ordnung verbundene Intervalle. Die Kunst wird also schon durch die vorgefundenen Verhältnisse genötigt, an ihre höhere und schwierigere Aufgabe zu gehen und die Natur zu ergänzen.

89. Das einzige formale Element in der Tonleiter ist die geordnete Abstufung der Tonreihe; diese Ordnung hat aber auf die Kunst noch keinen unmittelbaren Bezug; erst insofern die Ordnung eine Tonreihe zu einem Systeme zusammenschließt, wird aus den verbundenen Tönen ein erstes Kunstgebilde, das zwar noch nicht als Musikstück gelten, aber doch als formales Element in das Kunstwerk aufgenommen werden kann. Dann heißt die Tonleiter oder richtiger ein Ausschnitt aus derselben eine Tonart. Die thatsächlich in Anwendung gekommenen Tonarten fallen mit einer der aufgestellten Leitern teilweise zusammen; sie fassen acht oder noch weniger Töne zu einer Einheit zusammen. Eine feste Tonart ist ein Wesenselement der vollkommenen Musik. Ohne die einheitlich geschlossene Tonart gebricht es ihr an jedem Halt inmitten der mannigfaltigen Bewegung, an jedem Wegweiser im Fortschritt, an jedem Maß im Aufbau, an jedem durchgreifenden Gesetze der Schönheit. Was bei einem Werke der bildenden Kunst die regeltreu gezogenen Umrisse, was bei der redenden Kunst der grammatische oder metrische Satzbau ist, dasselbe ist für die Musik der eigenartige Gang und Fall der Tonart. Die Gebundenheit der Musik an die Tonart muß so verstanden werden, daß Ausbiegungen und Übergänge wenigstens nur im Geiste derselben und unter Leitung eines stellvertretenden

neuen Gesetzes stattfinden dürfen. Selbstverständlich ist die praktische Musik, die sich an der Hand der Natur ausbildete, der theoretischen Erkenntnis einer bestimmten Tonart vorausgeeilt. Nur konnte thatsächlich eine kunstvolle Musik ohne jene eigenartige Ordnung der Töne nicht ins Dasein treten, gleichviel ob diese gleich mit Bewußtsein erkannt wurde, oder vielmehr trotzdem, daß sie nicht so erkannt wurde.

90. Der Umfang einer Oktave genügt der Tonart, um als Grundeinheit des Musikwerkes zu dienen, weil die zweite Oktave gewissermaßen nur eine Wiederholung ist. Dagegen läßt sich durchaus nicht behaupten, daß die Tonart alle in der Oktave möglichen Töne umfassen müsse; ja dann wäre vielmehr eine überschauliche Einheit des Systems nicht mehr zu hoffen. Wie also das ganze Musikgebiet der Übersichtlichkeit halber in Oktaven zerfallen muß, so darf die Tonart, um als Einheit erfaßt werden zu können, nur eine beschränkte Anzahl von Tönen innerhalb der Oktave umschließen.

91. Die Frage entsteht nun, was eine Tonreihe, eine Leiter zu jener geschlossenen Einheit mache. Es ist zunächst irgend eine Verwandtschaft aller Töne untereinander. Aber welche Verwandtschaft wird erfordert, damit unser Ohr die Einheit mit Leichtigkeit und Genuß wahrnehme? Man denkt zunächst an die Verwandtschaft eines der Töne mit allen übrigen. Aber diese ganz allein reicht nicht aus, denn schon die Zahl der zu wählenden Stufen bliebe völlig unbestimmt. Diese Verwandtschaft hat ja nirgends feste Grenzen, ja führt obendrein zu ganz wunderlichen Tonreihen.

Für die Tonfolge in der Melodie kann wohl nur die Obertonreihe (Nr. 49) in Betracht kommen. Da wäre der neue Ton schon ganz im Grundton enthalten und würde als solcher auch irgendwie empfunden, wenngleich nicht deutlich erkannt. Aber das Gehör anerkennt zunächst als brauchbare Verwandte z. B. von c nur e g c′; schon das nächstverwandte b (mit dem Verhältnis $^7/_4$; in der Naturtonreihe Nr. 49 hat Es_1 dieses Verhältnis zu F_2) wurde in der praktischen Musik nur ausnahmsweise verwendet; statt dessen aber h (mit dem Verhältnis $^{45}/_{24} = {}^{15}/_8$) und ein anderes b (mit dem Verhältnis $^{16}/_9$), dessen Gebrauch ein anderes Prinzip voraussetzt. Dazu kommt die Sekunde d (im Verhältnis von $^9/_8$), die große Sext (mit dem Verhältnis $^5/_3 = {}^{80}/_{48}$ statt $^{27}/_{16} = {}^{81}/_{48}$) u. s. w.

Für die harmonische Musik müßte das Nr. 61 besprochene Zusammenfallen eines Teiles der Schwingungswellen selbständiger Töne entscheidend sein. Berücksichtigt man nun bloß die direkte Verwandtschaft im Bereiche der ersten sechs Partialtöne, so findet man die Tonreihe

c es e f g a c′

mit den Verhältnissen:

$$1 \quad {}^6/_5 \quad {}^5/_4 \quad {}^4/_3 \quad {}^3/_2 \quad {}^5/_3 \quad 2.$$

Eine solche Tonreihe hat aber wegen der zwei Halbtöne und der zwei kleinen Terzen in solcher Lage nicht genügen können. Geht man nun gar zu den höhern Teiltönen fort, die doch in der menschlichen Stimme, von der auszugehen ist, nie fehlen, so wird die Reihe der mit c verwandten Töne noch viel seltsamer.

92. Welches andere Prinzip wird also zu den genannten herangezogen werden müssen, um die Wahl der Töne zu bestimmen? Jedenfalls müssen alle Töne zu einem Tone in irgendwelcher ästhetisch brauchbaren Beziehung stehen; dies muß bleiben. In jeder Kunst giebt es übrigens außer den verwandtschaftlichen auch gegensätzliche Beziehungen. Ähnliches gilt ferner von dem Verhältnis der Töne *untereinander*, damit der Übergang von einer Stufe zur andern möglichst leicht und natürlich, aber doch kunstvoll und spannend sei; es kann ja nicht immer wieder auf die vermittelnde Tonika zurückgegriffen werden, oder diese vermittelte Beziehung würde nicht fühlbar genug sein, da mit jedem neuen Tone sich neue Beziehungen dazwischen drängen. Sodann ist es wünschenswert, daß die Tonstufen weder zu nahe zusammenrücken noch auch größere Lücken lassen. Wie nun all diese Bedingungen angemessen erfüllt werden können, läßt sich unmöglich von vornherein ausmachen; *praktische Erfahrung von Jahrhunderten muß da entscheiden*. Die ästhetische Erörterung kann sich vorzugsweise nur mit den historisch vorliegenden Tonsystemen befassen.

93. Die älteste Leiter, welche als kunstgemäßes Tonsystem sehr lange gedient hat, ist die fünfstufige, aus dem Quintensystem erwachsene. Aus den Quinten ges des as es b z. B. wird die Leiter ges as b des′ es′; man kann sie an den schwarzen Tasten des Klaviers merken. Die Verhältnisse sind natürlich gleich, wenn man *gahde* (oder *cdega* oder mit f als Grundton *fgacd*) einsetzt. Diese Leiter findet oder fand sich auf allen Punkten der Erde, in Afrika, Amerika, Oceanien, Ostasien und Westeuropa. Die Chinesen und Kelten bedienen sich ihrer noch jetzt neben der siebenstufigen. Es ist die oben Nr. 54 besprochene mit demjenigen Ton als Grundton, auf welchen zwei *Ganz*töne folgen (solange wir uns an die vom Naturklange gegebene Norm halten). Hier besteht das Wesen der Tonart lediglich in dem Quinten- (und Quarten-) Verhältnis der Töne, welches durch Hinzunahme einiger Oktavtöne noch klarer wird: [*de*]*gahd′e′* [*g′a′h′*]; jeder Ton mit Ausnahme von h (der letzten Quint im Quintenzirkel dieser Tonart) hat hier seine Oberquint, und jeder mit Ausnahme des Grundtones g seine Unterquint oder Oberquart. Die Verwandtschaft aller Töne unter sich und mit dem Grundtone wird durch das gleiche Prinzip erreicht, das der Leiterbildung mit fünf Stufen des Quintenzirkels *gdaeh*; die Art, wie dieselbe sich für das Gefühl und in der lebendigen Melodie geltend macht, ist von bewundernswerter Einfachheit: man hört nichts als

Quinten, Quarten und deren Differenz, den großen Ganzton ($^9/_8$). Die Übergänge haben zunächst nur als Vermittlungen der Haupttöne Bedeutung, insofern sich die Terz nicht zu einer selbständigern Geltung erhebt. Es ist übrigens zu bemerken, daß die im Naturklange gegebene Tonreihe die harmonische Terz und die in der Harmonie ohne Temperatur auftretende Quint d a aufweist. Man nimmt als ausgemacht an, daß die Praxis sich an die reine Quintenstimmung gehalten hat. Die Quinten beherrschen ja diese Leiter allein (neben der Oktave, mit welcher man sich wie im pythagoreischen System abfinden mußte). Die beiden Lücken der Leiter machen sich nur als Sprung zum Grundton oder dessen Oktave oder dessen Quint fühlbar und wecken das Bewußtsein dieser Angelpunkte des Systems, indem jedesmal die Quart und die Septime übergangen wird. Ursprünglich mag die Scheu vor dem Halbtonschritte, der bei der Einfügung von Quart und Septime mitgegeben war, Veranlassung gewesen sein, daß man nur fünf Quintenstufen aufnahm.

94. Das sogen. pythagoreische System macht einen Schritt weiter, wahrscheinlich aus Bedürfnis, die kleine Terz zu teilen. Das Prinzip bleibt das nämliche: durch den Quinten-Nexus die Einheit der Tonart herzustellen. Die Tonreihe ist folgende: c d e f g a h c′ (oder etwa mit g als Tonika: g a h c′ d′ e′ fis′ g′). Thatsächlich haben die Griechen ebenfalls sowohl die Oktave als die Quint und Quart zu Angelpunkten der Tonart gemacht; außerdem tritt auch die Terz schon deutlich in selbständiger Rolle auf. Die Oktave giebt der Tonart ihre Geschlossenheit; Quarten und Quinten bilden gewissermaßen zwei Stationen innerhalb der Oktave, und die Terz als Vermittlerin zwischen Prim und Quint bahnt das moderne Harmonieprinzip an. Die Stimmung der Terz ist nicht die des Naturklanges, die Quinten bleiben ausnahmslos rein; letzteres entspricht sehr gut dem Grundprinzipe dieser Tonart. Wie oben Nr. 53 gesagt wurde, setzte sich ursprünglich die sogen. pythagoreische Leiter aus zwei Tetrachorden zusammen, deren Muster im Naturklang unter den Zahlen 15—20 und 30 ff. vorliegt (s. Nr. 49). Man modelte aber zur Gewinnung einer brauchbaren Tonart die Naturtonreihe um, indem man die Terz erhöhte und den Grundton A statt des Fundamentaltones F einführte. Darüber weiter unten.

95. In der modernen Musik tritt als Einheitsband die harmonische Zusammenfassung dreier Töne, der Dreiklang, ein; die Quintenordnung wird unter die Herrschaft eines höhern Gesetzes gestellt und durch dieselbe zwar nicht aufgehoben, aber doch modifiziert. Das gute Recht des neuern Prinzips ist ihm wegen der oben Nr. 80 und 87 angedeuteten Übelstände nicht zu verkürzen; eine glänzende Rechtfertigung desselben liegt in den ersten, gewöhnlich auch stärksten Obertönen. In c z. B. liegt für ein scharfes und geübtes Ohr deutlich unterscheidbar die Oktave c′, die Quint g′ und

die reine Terz e″. In dem Akkorde c e g c′ sind also schon vier von acht Tönen gegeben. Die sonst noch im Klange c liegenden Obertöne verschmäht freilich das Ohr, sobald sie selbständig und darum kräftig mittönen; somit können diese in der harmonischen Musik nicht herangezogen werden. Sie werden jedoch ersetzt durch Töne, welche zwar nicht im Grundklang enthalten sind, aber so in die Wellen desselben einmünden, daß sie bei aller Verschiedenheit doch auch eine faßbare Ähnlichkeit aufweisen. Die nächstfolgende Verwandtschaft mit c hat f; sein zweiter Oberton fällt mit dem dritten von c zusammen; der Dreiklang von f ist f a c′. Im zweiten Grade mit c und direkt mit g verwandt sind als Terz und Quint eines weitern Dreiklangs h und d′. Auf c bezogen, sieht man sie wohl besser als fremdartige Durchgangstöne von verwickeltem Schwingungsverhältnisse an; d = $^9/_8$, h sogar = $^{15}/_8$ von c. Die siebenstufige harmonische Tonleiter ist also vollständig, wenn das zu g gehörige d′ eine Oktave hinabverlegt wird: c d e f g a h (c′). Die Töne f und a stehen nun freilich in dem schon besprochenen seltsamen Verhältnis zu d; denn wenn in der pythagoreischen Leiter nur h der Quint entbehrte, so hat in der harmonischen auch d keine reine Quint; dagegen sind hier alle großen Terzen rein. Die harmonische Leiter, als Tonart betrachtet, hat ihre wesentliche Einheit im Tonika-Akkord c e g, aus welchem sich der Dominantakkord g h d als Erweiterung, gleichsam als „leitereigene" Modulation zur Oberquint, fortentwickelt; der Unterdominant-Akkord entfernt sich noch etwas weiter von der Tonika, da f nicht im Klange von c enthalten ist, und stellt gleichsam eine leitereigene Modulation im Mollsinne (oben Nr. 69) zur Unterquint vor. Die Mollakkorde der Durleiter sind nur Hilfsakkorde, am ungünstigsten wirkt der unreine d-Akkord.

Blicken wir auf den Naturklang (in Nr. 49) zurück, so findet sich die reine Quart des Fundamentaltones in der Obertonreihe nicht. Das f der C-Durtonart bedeutet also wirklich den Übergang (die leitereigene, d. h. die innere und wesentliche Modulation der Leiter) in eine andere Naturtonreihe. Die Sache verhält sich so: eine von F ausgehende Naturtonleiter (wie die in Nr. 49 unter den Ziffern 24, 27 ff.) hat f als einigenden Grundton; die von C und G ausgehende ergiebt die Grundtöne c und g. Das Wesen der C-Durleiter ließe sich nun in folgender Formel aus dem Naturklange herleiten: sie ist eine Verbindung von drei Dreiklängen, deren jeder einer besondern Naturtonreihe angehört, der Mittelakkord mit c als Grundton der C-Reihe, der untere Akkord mit f als Grundton der F-Reihe (gleichsam Hilfstonika), der Dominantakkord mit g als Grundton der G-Reihe. Dieser uneigentlichen „leitereigenen" Modulation schließt sich bekanntlich die eigentliche Modulation an, von c entweder zur Ober- oder zur Unterdominante. Der Quintenkreis kommt hier in einer neuen Form zur Geltung: f c g u. s. w.; die drei Dreiklänge sind auch dadurch verwandt, daß sie im Fundamental-

tone F_4 alle enthalten sind. Nur die Bevorzugung des c als Tonika, d. h. als herrschender Grundton der ganzen Tonreihe, ist nicht von der Natur gegeben, sondern von der Kunst eingeführt.

Nebenbei bemerken wir, daß die eigentümliche Bedeutung des vierten Tones in jeder diatonischen Oktavreihe (f in der aus F_4 hervorgehenden Oktavreihe c—c′) von selbst darauf führen mußte, die Oktave in eine Quart und Quint zu teilen oder in zwei Quarten mit trennendem Ganztone, oder auch zwei Quarten unmittelbar zu einem Heptachord zu verbinden (s. oben Nr. 53, Ende).

96. Das Recht der harmonischen Leiter und Tonart findet aber seine weitere Bestätigung in derjenigen Tonfolge, welche die Natur unwillkürlich einhält, wenn wir die Tonleiter ohne weitere Absicht auf und ab singen. *Jeder Mensch, dem es nicht an allem musikalischen Gehöre fehlt, singt ohne viel Übung und Mühe die diatonische Leiter mit den „natürlichen", d. h. harmonischen Intervallen:*

c d e f g a h c′.
$^{9}/_{8}$ $^{10}/_{9}$ $^{16}/_{15}$ $^{9}/_{8}$ $^{10}/_{9}$ $^{9}/_{8}$ $^{16}/_{15}$.

Jede andere Leiter hat erheblich größere Schwierigkeit. Bei der pythagoreischen läge der dritte Ton e (sollte er wirklich bestimmt und rein gesungen werden) der in den Partialtönen von c gegebenen reinen Terz zu nahe, als daß er sich ohne eine gewisse Anstrengung (welche ja immerhin eine gute melodische Spannung bewirken mag) festhalten ließe. Nicht zwar in demselben Maße wie bei Oktave, Quint und Quart, aber doch ganz merklich verlangt die Natur an und für sich die Reinheit der Terz; das Gefühl dafür ist jedenfalls in unserer Zeit völlig ausgebildet. Daß ferner eine Verlegung des *Halbtones* an eine andere Stelle eher künstlich als natürlich ist, kann die erste beste Probe selbst mit einem guten Sänger erweisen: die Kirchentonarten, sofern sie eine andere Anordnung haben, wird er schwer als einfache Leitern zu singen vermögen. Nur durch einen bestimmten Kunstgriff wird man es jedem sofort ermöglichen: man lehre ihn bei dem Versuche, z. B. die phrygische E-Leiter zu singen, die C-Durleiter im Sinne behalten, so zwar, daß er leise für sich c d singt oder sich gesungen vorstellt, und jede Schwierigkeit bezüglich der E-Leiter schwindet. Am einfachsten und natürlichsten schreitet ja die Stimme in Ganztönen fort; hinwiederum aber ist es unnatürlich, nach zwei Ganztönen mit dem schon im Mittelalter verpönten Tritonus statt der reinen Quart einen vorläufigen *Abschluß* zu machen. An dieses erste Tetrachord schließt sich nun naturgemäß ein zweites: f—b; doch tritt hier unter der starken *Anziehung der Oktav* ebenso leicht h statt b ein, so daß es den Anschein hat, als seien die Tetrachorde c f und g c durch den Ganzton f g

miteinander verbunden worden. Man kann auch sagen, daß die nach f unwillkürlich eintretende Pause erst g als Anfangston des neuen Tetrachords erscheinen läßt.

Daher darf man vielleicht nicht ohne Grund behaupten, daß die natürlichste Tonart sich auf dem rein gestimmten C-Durtetrachord aufbaut. Die C-Durleiter ist nichts anderes als zwei solche Tetrachorde, die aber harmonisch aufgefaßt werden als der aufgerollte Dreiklang des Grundtones, mit Durchgangstönen, welche selbst wieder die aufgerollten Dreiklänge der nächsten Verwandten des Grundtones, der Ober- und Unterquint, sind. Bezüglich der melodischen Musik bleibt freilich wahr, daß die Geschichte für die pythagoreische Leiter entschieden hat. Aber diese Thatsache muß wohl, wie oben ausgeführt wurde, daraus erklärt werden, daß die Natur selbst hier zu einem höhern Zwecke von der größten Einfachheit abzuweichen Anlaß gab.

97. Es ist interessant, zu beobachten, wie unsere Natur auf alle Fälle vom Grundtone zunächst auf den großen Ganzton führt, dann aber für die Harmonie und die einfachste Tonleiter auf den kleinen Ganzton, der die harmonische Terz vervollständigt, für die melodische Musik hingegen dieselbe Natur — denn unter ihrer Leitung sind doch auch die Griechen zur pythagoreischen Skala gekommen — den energischen Fortschritt zur Quart beziehungsweise zur Oktave will.

Der Grund, warum in der Melodie die Oktave schicklicher nur in eine Quart und Quint oder zwei Quarten mit dem Ganzton als Verbindungsbrücke, unter Übergehung der reinen Terz, zerlegt wird, läßt sich vielleicht darin erkennen, daß bei einer weitern Zerlegung durch harmonische Terzen die Einheit der Tonart weniger empfunden würde, während die harmonische Musik in den Dreiklängen immer ein vorzügliches Mittel hat, die Einheit der Tonart hervorzuheben.

98. Die harmonische Tonreihe c d e f g a h c′ beherrscht thatsächlich jetzt als C-Durtonart das Feld der Musik; alle andern Töne, selbst b, und alle andern Verbindungen zu Tonleitern, z. B. unser Moll: A H c d e f g a (oder noch durch fis und gis modifiziert), sehen wir als künstliche an, die nicht zunächst liegen, sondern zu einem besondern Zwecke herangezogen wurden. Gewiß mit Recht. Denn wie immer die Theorie, gemäß dem oben Gesagten, sich den Bau der C-Durleiter deuten mag, die erste Musik hat von Tonleitern und Tonarten eigentlich nichts gewußt, sie ließ sich durch das Gehör und Gefühl leiten, sie folgte der Natur als einziger Führerin, ging also von der in C-Dur vorliegenden Ordnung der Töne aus. Selbstverständlich soll damit nicht gesagt sein, man sei ursprünglich gerade von der Tonstufe C ausgegangen oder habe überhaupt vor aller praktischen Musik eine Tonleiter und Tonart förmlich aufgestellt. Sodann geht aus obiger Darstellung hervor, daß, abgesehen von dem Vorteil der geschlossenen Oktavreihe, das Heptachord, in dem der Verbindungston der Tetrachorde fehlt und nicht durch den harten Tritonus der Übergang zur Oktave vollzogen ist, wohl eine

gleiche Berechtigung mit der C-Durleiter hat. Ob thatsächlich doch in alter Zeit die dem Moll verwandten Leitern vielleicht weiter verbreitet waren, soll später untersucht werden (Nr. 109). An dieser Stelle haben wir ausschließlich die große Natürlichkeit der Durtonart zu besprechen. Das Ergebnis aus dem Gesagten ist kurz folgendes.

Erfahrung und Geschichte so gut wie die wissenschaftliche Akustik lehren, daß Oktave, Quint und Quart eines beliebigen Grundtones, den wir c nennen mögen, mit großer Leichtigkeit aufgefaßt und hervorgebracht werden; es sind schlechthin Konsonanzen (des Grundtones), die auf keiner Entwicklungsstufe der Tonkunst mißkannt werden konnten. Die Quart fiel entweder direkt ins Gehör wegen der wirklichen Verwandtschaft mit c (oben Nr. 60 f.) und als natürlicher Ruhepunkt nach zwei vorhergehenden Ganztönen, wovon eben die Rede war, oder ergab sich als Differenz der Oktave und Quint. Den großen Ganzton zwischen Quart und Quint mit dem Verhältnis $^9/_8$ hat die Natur damit ebenfalls unveränderlich bestimmt. Daß aber der gleiche Ton in der Durleiter und überhaupt in der diatonischen Tonreihe nur gerade an ganz bestimmten Stellen (außer zwischen f und g auch zwischen c und d, a und h) stehen muß, ist nicht ebenso unzweifelhaft zu erkennen. Indes darf man mit gutem Grunde behaupten, daß es erfahrungs- und vernunftgemäß zugleich ist, wenn man die reine große Terz, bestehend aus dem großen und dem kleinen Ganztone, als das nächstliegende Intervall nach der Oktave, Quint und Quart bezeichnet. Wird doch auch im Naturklange die große Terz aus dem großen und dem kleinen Ganztone, nicht aus zwei großen Ganztönen gebildet (s. oben Nr. 49 $F : G : A = 8 : 9 : 10$). Hiermit ist aber auch die untere Lage des großen Ganztones in den über c und f sich erhebenden Tetrachorden gegeben. Was nun den großen Ganzton zwischen a und h angeht, so erklärt er sich wohl aus dem Streben des Leittones nach c'. Die im Naturklange zwischen den Ziffern 24 und 48 gebildete Leiter mag für alle genannten Intervalle eine Stütze abgeben. Auch harmonisch sind c, d und e (bei der angegebenen Stimmung) durch G eng verbunden; ebenso f, g und a durch c. Zuweilen erweist sich aber sowohl in der Melodie als in der Harmonie der Tritonus f—h als unbequem: in der Melodie, wenn auf h nicht sofort c' folgt, weil das h dann anscheinend seine Begründung verliert — und dann wird man die C-Durleiter minder natürlich und das Heptachord ohne den Verbindungston f g natürlicher finden; in der Harmonie aber führt h leicht zu verbotenen Parallelen. Ferner ist die pythagoreische Terz oben als für die Melodie berechtigt erwiesen worden (Nr. 84); sie liegt freilich im Naturklange erst zwischen 64 und 81 (s. Nr. 49); aber auch unser h erscheint nicht schon unter 11, sondern erst unter 45. Das pythagoreische e und h ergeben einen entschieden bessern Leitton als unser h, weil der Halbton kleiner wird.

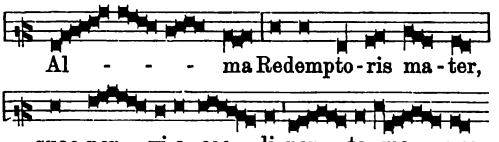
99. Wir dürfen für die meisten Zwecke von allen Unterschieden der harmonischen, der pythagoreischen und der temperierten Stimmung ganz absehen. In der praktischen Musik bedienen wir uns ja des gleichmäßig temperierten Klaviers neben dem nicht temperierten Horn und den Streichinstrumenten mit pythagoreischer Stimmung der „leeren" Saiten. Bei den Alten bestanden die Stimmungen auch nebeneinander. Jene feinern Unterschiede, obwohl nicht ohne Bedeutung, dürfen doch nicht überschätzt werden, und für das Wesen der melodischen Tonart, um die es sich hier zunächst handelt, sind sie nicht entscheidend. Wichtig ist nur die Lage des Halbtones.

In dieser Beziehung kann aber jeden der erste beste Versuch darüber belehren, daß bei aufsteigender Leiter die Anordnung der Durleiter die naturgemäßeste ist. Während es nämlich selbst einem guten Sänger, der nicht gerade Musiker ist, trotz der Aufmerksamkeit auf die Sache ziemlich schwer wird, eine Leiter wie e f g a h c′ d′ e′ zu singen, so kann auch der ungeübteste, wenn er nicht tontaub ist, die C-Durleiter leicht singen oder singen lernen. Desgleichen bewegt sich jeder ohne Schwierigkeit auf einer künstlichen Leiter, der sich zunächst die Durleiter, d. h. die Naturleiter, im Geiste vorstellt. Diese Thatsache scheint unleugbar und läßt sich jeden Augenblick nachprüfen. Nur das h des zweiten Tetrachords macht Schwierigkeit, wenn es von c′ getrennt wird, so daß Tonverbindungen wie f a g h a c′ leicht Fehler veranlassen, und darum sagten wir oben, daß mehr das Durtetrachord als gerade die durch einen Ganzton getrennte, zur Oktave vervollständigte doppelte Viertonreihe den Vorzug der Natürlichkeit hat. Die Tonfolge f a g h a c′ ist gerade darum schwierig, weil beim Aufsteigen von f aus die Stimme auf die reine Quart b kommen und ein f-Tetrachord abschließen will, es sei denn, daß entweder f als Abschluß eines untern Tetrachords empfunden wird oder ein folgendes c′ den Leitton h nahelegt. Gerade diese eine Schwierigkeit der C-Durleiter giebt also einen Beweis mehr für die Natürlichkeit des Durtetrachords.

100. Das ist es also hauptsächlich, was die C-Durleiter zur einfachsten und natürlichsten macht, daß der Halbton jedesmal an der Stelle liegt, welche dem Gehöre am meisten zusagt. Die Bewegung der Stimme beim Absingen derselben und dementsprechend auch der Gang einer in C-Dur gesetzten Melodie wird eben nicht von der geradesten Linie künstlich abgelenkt, trägt also selbst den Charakter der Natürlichkeit, Leichtigkeit und Freiheit. Dazu kommt, daß unter Voraussetzung der reinen großen Terz die harmonischen Verhältnisse denselben Charakter annehmen und alle Töne der Oktave teils in wunderbarem Einklange verbinden (c e g c), teils durch die nächstliegenden Gegensätze (Akkorde der Ober- und Unterdominante: g h d′, f a c′) gegeneinander spannen, ohne sie zu entzweien (denn g und f sind mit c verwandt). Daher gewährt denn Melodie und Harmonie die reinste Befriedigung,

in physischer Beziehung durch den ungetrübten, hellen und vollen Klang, in ästhetischer Beziehung durch Ebenmaß, Einhelligkeit und Friedlichkeit, woneben sich zielbewußte Entschiedenheit und ungehemmte Kraftfülle glücklich entwickeln können. Die C-Durtonart giebt der reinen Idealität ohne Beimischung widerstreitender Momente Ausdruck. In der Ausweichung, vorübergehend oder dauernd, können und müssen wir allerdings vorzugsweise die Mittel finden, gemischte Gefühle und nicht ideal-friedliche Verhältnisse musikalisch darzustellen. Doch enthält die Leiter selbst neben drei großen auch drei kleine und einen verminderten Dreiklang, welche in der harmonischen Musik demselben Zwecke dienen können. Dazu kommt der Dominantseptimen-Akkord, welcher zur einheitlichen Zusammenfassung und Charakterisierung der Tonreihe und zur Modulation vorzüglich geeignet ist. Für die Variation bieten sich außerdem noch die Umkehrungen der Akkorde dar; auch finden sich für unvollständigen und vollständigen Abschluß die geeignetsten Tonmittel. Die Modulation in andere Gebiete, die freilich sich mehr durch die bloße Höhe oder Tiefe als durch andere Verschiedenheiten kennzeichnet, wird durch die Akkorde der Ober- und Unterdominante angebahnt. Nicht ein alleiniges, aber doch ein wohlbegründetes Recht hat also die C-Durleiter in jeder Art von Musik. Was sie ausdrückt, freie Entwicklung, rüstiges Streben und helle Freude, gehört zu denjenigen Stimmungen, welche die Kunst mit Vorliebe auszuprägen sucht. Wohl war es vor allem nur das Bedürfnis, welches gleichzeitig mit der Entwicklung unserer Harmonie die Naturleiter zu so ausgedehnter Herrschaft brachte, aber es liegen doch in ihr selbst auch entsprechende Vorzüge, welche sie derselben würdig machen.

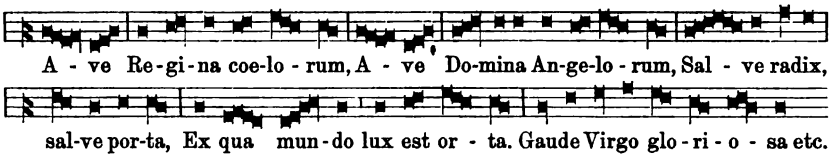
Zur Veranschaulichung der C-Durleiter diene schon hier ein Beispiel aus der Kirchenmusik des Mittelalters, die uns in dem folgenden Abschnitte näher beschäftigen wird, nämlich aus dem Vesperale der authentischen (Regensburger) Ausgabe die Antiphon Alma Redemptoris (XI. bezw. XIII. oder jonischer Kirchenton):



Die Leichtigkeit ungehemmter Bewegung spiegelt sich darin, daß die ganze Oktavreihe jubelnd durchlaufen wird. Die beiden Haupttetrachorde g—c′ und c—f treten bestimmt hervor. Die Töne des Grunddreiklanges (c e g) werden besonders bevorzugt; mit ihnen treffen auch die Ruhepunkte der Melodie zusammen; Anfang und Schluß bildet die Tonika. Diese Tonart soll nach den Theoretikern der Vorzeit eigentlich am höchsten von allen liegen, so daß die Tonika nicht c, sondern c′ wäre; sie wird aber jeden-

falls für Männerstimmen eine Oktav tiefer gesetzt. — Ein anderes Beispiel ist das Alleluja mit dem zugehörigen Vers im Graduale des 15. August; ferner die ganze Missa sollemnis.

In charakteristisch tieferer Lage (XII. oder XIV. Kirchenton) bewegt sich folgende Melodie; es ist die plagale Form desselben Tones: eine Quart tiefer mit derselben Tonika (c) — Vesperale, Antiphon Ave Regina der Komplet:



Hier umspielt die Melodie die Tonika und bewegt sich ebenso leicht und frei zwischen G und g wie oben zwischen c und c′. Die Töne des Dreiklanges c e g heben sich bedeutsam heraus.

Das Tetrachordsystem ist es vornehmlich, welches dem C-Dur der Kirchenmusik einen von unserem C-Dur abweichenden Charakter giebt; dazu kommt die schlichte Kontinuierlichkeit der Melodie, welche alle irgendwie auffallenden Tonintervalle vermeidet.

Für die Beurteilung des Wesens einer Tonart ergiebt sich uns hier der Grundsatz, daß die Oktavreihe durch die Töne eines Dreiklanges ihre geschlossene Einheit erhält; es ist gut, wenn sich dieselben dem Gefühle aufdrängen und daher an den meisten hervorstechenden Punkten erscheinen: zu Anfang und am Schlusse der ganzen Melodie, am Ende der größern oder kleinern Abschnitte, endlich als erste oder letzte Töne der Tetrachorde (hier c d e f, g a h c′). Der Grundton eines in solcher Weise vorherrschenden Dreiklanges wird Tonika genannt; aus ihr entwickeln sich Terz, Quint und Oktav, sie bestimmt die Tetrachorde, in denen die Melodie sich am liebsten auf und ab bewegt. Die Tetrachorde selbst unterscheiden, wie wir sogleich sehen werden, jede Tonart von allen andern, während die Beschaffenheit des Dreiklanges nur zwei Klassen von Tonarten, die Dur- und die Molltonarten, zu unterscheiden vermag.

Der XI. und der XII. Kirchenton heißen zusammen auch „jonische" Tonart (in der plagalen Form „hypojonisch"; bei den Griechen hieß die C-Leiter die lydische).

* * *

c) Das C-Durtetrachord als Voraussetzung aller übrigen Tonarten.

101. Man wird hier vielleicht sofort auf die späte Entstehung der jetzt gebräuchlichen Durleiter hinweisen. Die Griechen hatten nach der herrschenden Ansicht keine Leiter mit der Tonika c, und die von jenen überkommene

mittelalterliche Musik soll eine solche anfangs auch nicht gekannt haben. Erst seit dem 10. Jahrhundert gewinnt nach Gevaert (Histoire de la musique de l'antiquité) die C-Leiter unter dem Einflusse der Harmonie eine Bedeutung, durch welche ihre jetzige Allherrschaft vorbereitet wird. Solche Anschauungen sind allerdings nicht unwidersprechlich; aber wir dürfen hier davon absehen. Nur vom Durtetrachord, welches aus zwei aufsteigenden Ganztönen und einem nachfolgenden Halbtone gebildet wird, versuchen wir nachzuweisen, daß es bei der Bildung auch der andern Tonarten zur Voraussetzung diente. Das ist der Kernpunkt, auf den es ankommt.

Die griechischen Theoretiker der Musik, welche die Lehrmeister der mittelalterlichen Musikgelehrten geworden sind, reden beständig von Tetrachorden, während unsere harmonische Musik, welche immer wieder von einem Tetrachord ins andere übergreift, die Oktavleiter viel deutlicher als ein Ganzes erscheinen läßt. Die harmonischen Verhältnisse der Durleiter lassen wir aber vorläufig beiseite und betrachten die Tetrachorde für sich und in ihrer bloß äußerlichen Verbindung zu Oktavleitern.

Schon hier und mehr noch weiter unten könnte die Hinweisung auf die Griechen Bedenken erregen. Es ist wahr, über die griechische Musik sind wir auch durch die Forschungen von Böckh, Forkel, Fortlage, Bellermann, Westphal und Gevaert noch immer nicht ausgiebig genug unterrichtet. Es mag auch sein, daß die Grundlagen der Kirchenmelodien, vor allem die Psalmtöne, dem jüdischen Tempelgesange entnommen wurden, obschon an und für sich das griechische Recitativ wohl denselben Dienst wie die hebräischen Psalmtöne hätte leisten können. Es ist andererseits auch nicht unmöglich, daß die Juden selber in der spätern Zeit keine andere Musik als die griechische gehabt haben. Sicher ist, daß sich das Mittelalter bei der Anwendung der griechischen Theorie auf die Kirchenmusik, insbesondere rücksichtlich der Tonarten, ziemlich befriedigt fand; es genügt, auf die gebräuchlichsten mittelalterlichen Musikbücher hinzuweisen, nämlich die Nuptiae Philologiae et Mercurii des Marcianus Capella, ein um 470 n. Chr. geschriebenes Werk, welches noch im 10. Jahrhundert als Schulbuch für Musik gebraucht wurde. Daneben diente bis ins 14. Jahrhundert die Musica des Boëthius, die sich ganz enge an die griechisch-römische Überlieferung anschließt. In der Frage, die uns augenblicklich beschäftigt, kommt nur der Umstand in Betracht, daß die Melodien des Gregorianischen Chorals wenigstens das Tetrachordsystem gar nicht verkennen lassen. Wir gehen erst weiter unten (Nr. 140 ff.) auf die Frage ein, in welchem geschichtlichen Verhältnisse die mittelalterliche Musik zu der altgriechischen gestanden habe.

Bei der Untersuchung der Tonarten legen wir zunächst den traditionellen Text der offiziellen (Regensburger) Ausgabe zu Grunde. Diese allein hat, wenigstens für Deutschland, unmittelbar praktische Bedeutung. Dazu kommt, daß der ältere Choral, wie ihn die Benediktiner von Solesmes herausgegeben haben, allerdings den im 11. und 12. Jahrhundert allenthalben gebräuchlichen Text darstellt, aber in wenigen Händen ist und rücksichtlich der Ursprünglichkeit noch manchen Zweifeln Raum läßt. Gevaert hat in seiner Mélopée dans le chant de l'Église latine (1895) in Bezug auf die Antiphonen die Forschung bereits weiter hinaufgeführt und ist zu manchen abweichenden Ergebnissen gelangt. Die neuesten Neumenstudien aber haben in Verbindung mit dem genauern Studium der Musiktheoretiker des Mittelalters über die

Rhythmusfrage ein ganz neues Licht verbreitet. Die wichtigsten Ergebnisse der gelehrten Forschung werden weiter unten (Nr. 129 ff.) kurz mitgeteilt werden.

102. Es wurde oben (Nr. 96) klargestellt, daß die C-Durleiter in mehrfacher Hinsicht eine schlechthin naturgemäße Tonart abgiebt. Sie ist aber selbst nur ein Ausschnitt aus der Tonreihe des Naturklanges. Beginnt man nun von einer andern diatonischen Stufe aus eine ähnliche Leiter wie die von c ausgehende, so findet man bald, daß die Ordnung der Ganz- und Halbtöne in je einer Viertonreihe eine verschiedene ist. Fängt man z. B. mit d an, so lautet das erste Tetrachord d e f g; der Halbton liegt in der Mitte. Oder anders ausgedrückt: bei f hat man hier das Gefühl, daß das natürliche Tetrachord zu Ende geht. Es ist leicht und durchaus natürlich, von c bis f, aber nicht ohne einige Schwierigkeit, von d diatonisch (d. h. zu f, nicht fis) aufzusteigen, es sei denn, daß man sich das natürliche Tetrachord c—f vorstellt, also f als abschließend betrachtet. Will man nun thatsächlich auf d eine diatonische Oktavleiter aufbauen, so muß man d e f als unvollständiges Tetrachord ansehen, in welchem f für das natürliche Gefühl überraschend und insofern charakteristisch erscheint. Der mittlere Teil einer solchen D-Leiter kann sich als regelmäßiges Tetrachord gestalten, das sich über f erhebt, also f g a b. Die Quint von f ist aber c′; es kann daher dieses als Oberdominante seinerseits einen maßgeblichen Einfluß gewinnen; es zieht dann g an sich und bildet ein neues Tetrachord g a h c′, welches von f durch einen Ganzton getrennt ist.

In gewisser Hinsicht müssen wir hier und weiter unten b und h als Tauschwerte einer und derselben Tonstufe behandeln, mit andern Worten, praktisch voraussetzen, daß sowohl b als h der diatonischen Tonreihe angehören. Schon die Griechen haben so wenig der reinen Quint von e wie der reinen Quart von f entbehren wollen und daher sowohl b als h in ihre Normalleiter aufgenommen. Sie unterschieden also verbundene Tetrachorde, wie c d e f g a b, wo f beiden Viertonreihen angehört, und unverbundene, wie c d e f g a h c′, wo ein Ganzton, f g, zwischentritt und g auf c′ zu beziehen ist. Der Ton B gehört aber als Unterquint von f so gut zur Quintenreihe wie h als Oberquint von e. Es ist Thatsache, daß die Griechen beide als gleichberechtigt aufgenommen haben, obwohl sie die unter B und über h liegenden Quinten, z. B. Es und fis′, verschmäht haben; ebenso der Choral. Aller Wahrscheinlichkeit nach haben die Alten die Quintenreihe, nach der sie die diatonische Leiter bildeten, bald mit B bald mit f begonnen. Die Griechen rechneten nämlich den Umfang der für geübte Solostimmen sangbaren Doppeloktav von B bis b′, die allgemein singbare einfache Oktav von f bis f′ (Ptolem., Harmonik 2, 11; *Aristid.* l. c. p. 24, ed. Meib.; vgl. darüber Westphal, Harmonik der Griechen, 1. Aufl., 189 ff.). Man nimmt an, daß die Stimmung bei den Griechen eine kleine Terz tiefer war, daß also ihr B und f wie unser G und d klangen. Wie dem auch sein mag, sie rechneten nun einmal B und f als Grundtöne; von B aus ergiebt die Quintenordnung die Skala c d e f g a b c′, von f aus c d e f g a h c′.

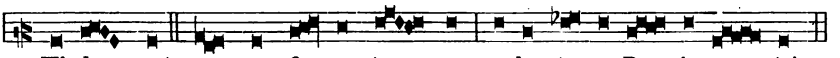
Die Bildung der Tonleiter nach dem Quintenzirkel bedeutet natürlich nur theoretisch das Durchlaufen der ganzen Quintenreihe. Praktisch nimmt man Oktav,

Quint und Quart des Grundtones als unmittelbar gegeben an; indem man also etwa c, f, g, c′ zu Grunde legt, findet man von g die Unterquart d, von diesem die Oberquint a, dann von a aus in gleicher Weise e und h. Man kann aber theoretisch auch so vorgehen: B, b, f, c, g, d, a, e; so erhält man die diatonische Leiter mit b. Auch im Naturklange (s. Nr. 49) braucht man nur mit B_4 statt F_4 zu beginnen, so stellen sich alle Töne, mithin auch die ganze Leiter zwischen 24 und 48, eine Quint tiefer, d. h. es tritt b in dieselbe ein.

Das untere c kann in der D-Leiter das unvollständige Tetrachord zu c d e f ergänzen. Damit stehen wir plötzlich vor der reinen C-Durleiter, in welcher zwei vollständige Tetrachorde durch den Vermittlungston f g zu einer höhern Einheit verknüpft sind. Die D-Leiter kann also zwei charakteristisch verschiedene Gestalten annehmen:

(c) d e f g a b c′ D′, oder mit Verbindungston
(c) d e f g a h c′ d′.

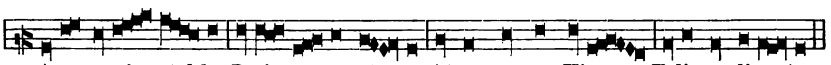
Ob die letztere Form oder die erstere zu Grunde liege, wird man aus dem b oder h der Melodie, aus der Beziehung der obersten Töne auf f oder g und etwa noch aus der stärkern oder schwächern Betonung von c′ erkennen. Weil d Tonika ist (in der Kirchenmusik heißt die Tonika „Finale"), kann es nicht ausbleiben, daß auch das Tetrachord d—g und die Quint a hineinspielen und beitragen, die Tonart sowohl verwickelter als charaktervoller zu gestalten. Ob sie dabei noch faßlich genug und ästhetisch wertvoll bleibe, muß die praktische Anwendung lehren. Entnehmen wir ein ganz kurzes Beispiel der D-Tonart, die auch die dorische genannt wird, aus dem Graduale Romanum (der authentischen Ausgabe), die Communio:



Vi-de - runt o - mnes fi - nes ter - rae sa-lu - ta-re De - i no - stri.

Der Anfang und der Schluß charakterisieren durch den (beim Singen hervorzuhebenden) Wechselklang der Tonika (Finale) mit f die Tonart; f ist ja derjenige Ton, welcher das unvollständige Tetrachord abschließt; das Intervall d—f aber kennzeichnet die besondere hier beliebte Unvollständigkeit, d. h. die Ersetzung des ganzen Tetrachords durch die kleine Terz, so zwar, daß der unterste Ton derselben Grundton der Tonart wird. Die Melodie beginnt und schließt mit d, um das Gefühl der Tonika zu sichern. Auch das erste g gehört zur Tonika als Abschluß des über ihr liegenden Tetrachords. Die Tonika strebt immer nach der Quart wegen des Tetrachordsystemes, freilich auch nach der Quint wegen der nahen Verwandtschaft. Sofort berührt die Melodie sodann bei der zweiten Note über o das untere c, um sich nun in der natürlichen (Dur-)Leiter bis zur obersten Stufe aufzuschwingen; dabei werden f und dessen Terz und Quint betont (Modulation von Moll nach Dur). Zunächst wird nun in derselben charakteristischen Weise (mit Halbschluß auf der Dominante) zu f herabgeleitet und zu b,

der oberſten Note des F-Tetrachords, wieder empor. Ein vermittelndes Zwiſchenſpiel hebt f und deſſen Terz noch einmal hervor, um dann von letzterer, die auch Quint der Tonika iſt, zu dieſer zurückzukehren und nach dem Wechſelklang mit f in ihr zu ſchließen. Ein h kommt hier gar nicht und überhaupt in der D-Tonart des Chorals ſelten vor. b drängt nach unten, h gehört zu einem folgenden oder vorhergehenden c′. b wird darum nicht vorgezeichnet, weil die ſtrenge Regel allerdings h erfordern würde. Dies findet ſich auch z. B. im Hymnus Ave maris stella (Vesperale). In dieſem Falle muß f g als Vermittlungston zwiſchen dem unvollſtändigen Tetrachord und dem höhern vollſtändigen g a h c′ aufgefaßt werden; die Melodie des genannten Hymnus berührt denn auch ſofort g, führt bis zur Höhe des (Dur-)Tetrachords (c′), ja bis zur Quint von g hinauf und wieder bis zu g herab; gegen Ende erſcheint das untere C-Tetrachord und der aufgelöſte Dreiklang c e g:

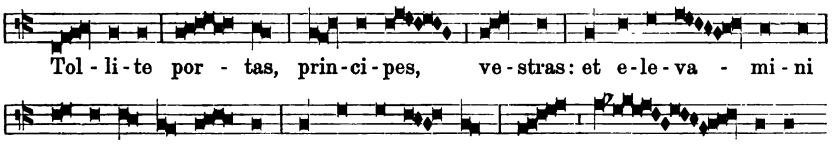


Bisweilen findet ſich h und b nebeneinander, z. B. Veſperale, Hymnus Iesu Redemptor, Antiphon Apertis thesauris. Bekannt iſt das Salve Regina (a. a. O., erſte Weiſe). Es beginnt in der Dominante a und bewegt ſich anfangs zwiſchen dieſer und der Tonika d, aber mit ſichtlicher Vorliebe auch bis zum untern c hinab; neben dem Tetrachord d—g erklingt darum oft auch c—f oder die ganze Quintenreihe c—g, wie wir oben g—c′ und g—d′ fanden. Auch dieſe Tonreihe über g erſcheint im Verlaufe der Melodie wiederholt, wechſelt aber mit f—b (vgl. a. a. O. die zweite Weiſe). Aus allem bisher Geſagten erklären ſich die häufigen Intonationen a oder g oder f oder namentlich c, welches gern zu d, f, g, a hinaufleitet. Die charakteriſtiſchen Töne d f a (c, g) beherrſchen die Melodie und dienen auch zu Halbſchlüſſen einzelner Teile.

Es iſt klar, daß je nach dem Vorwiegen von d, a, g, c oder f, beſonders zu Anfang, der Charakter der Melodie eigenartiger wird; die Tonika giebt ſich öfter erſt ſpät zu erkennen. Dafür aber, daß wirklich d im Chorale als Tonika gilt, ſpricht vor allem das Vorwiegen der „Repercuſſion“ von a und d, z. B. in der ziemlich häufigen Eingangsformel g c d d a b a (ſ. auch die obigen Beiſpiele). Überhaupt ſieht man in den meiſten Eingangsformeln des I. Tones das Beſtreben, möglichſt bald von d aus a zu erreichen (die Tonika ſucht die Dominante).

103. Man unterſcheidet, wie ſchon bezüglich des Joniſchen angedeutet wurde, in der Kirchenmuſik eine doppelte Melodieführung, eine authentiſche und eine plagale, eigentlich plagiale (griech. *αὐθεντική* = Hauptton und

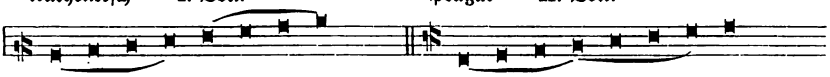
πλαγία = Nebenton), je nachdem die Melodie sich vorzugsweise oberhalb der Tonika hält oder um dieselbe herumbewegt. Die Plagaltonart reicht meist eine Quart tiefer herab und nur eine Quint höher hinauf. Danach ändert sich die Lage der Dominante. Während nämlich in der authentischen Form der Kirchentöne, wie bei uns, die Quint als Dominante gilt, liegt die Dominante in den Nebenformen eine Terz tiefer. (In den Tonarten von E, G und H zeigen sich Abweichungen von dieser Regel; s. unten). In der besprochenen D-Leiter dient bei authentischer Melodieführung die Dominante a dazu, das Gefühl der Haupttonart zu befestigen. Dagegen hat die Seitenform zur Dominante f, wodurch das C-Tetrachord schärfer gekennzeichnet wird. Die angeführten Beispiele gehören der authentischen Form an. Die Plagalform hat ungefähr dieselbe Vorliebe für b (Vesperale, die Antt. maiores: O Sapientia u. s. w.), weniger für h bezw. H (a. a. O. Ant. ad Magn.: Magnum haereditatis); es wird meistens geflissentlich übersprungen; beides findet sich nebeneinander im Libera nach der Totenmesse, wenn man anders hier die Plagalform anerkennen will. a ist nicht mehr so häufig, weil nicht mehr Dominante, dagegen f und das untere c, welches das Tetrachord vervollständigt, häufiger. Doch tritt die Quint nicht alle Rechte an die Terz ab; das untere A wenigstens spielt in der plagalen D-Tonart eine bedeutende Rolle, und auch das obere macht sich wiederholt auf fühlbare Weise geltend. — A, f und c sind beliebte Intonationen. Als Beispiel diene folgendes Offertorium:



Der auffallend häufige Übergang in C-, G- oder F-Dur, an welchen wir erinnert haben, beweist zur Genüge, daß die Durtetrachorde auch nach Änderung des wesentlichen Charakters der Tonart ihren Einfluß behalten. Auf das Gleiche ist bei den folgenden Tonarten zu achten.

Über die Unterscheidung der authentischen und der Plagaltonarten, ferner über die beiden Dominanten des Chorals mögen hier noch einige Bemerkungen am Platze sein. Die Benennung „plagal" besagt selbst, daß es sich nur um eine Nebenform, eine Variante der Haupttonart handelt. In der That ist der innere Aufbau der Leiter, die tonartliche Beziehung auf die gleiche Tonika oder Finale, beiden Formen gemeinsam: im I. wie im II. Tone hat d dieselbe Funktion wie in unserem D-Moll. Nur die Lage der Melodie ist in der Plagalform eine tiefere. Theoretisch kennzeichnet sie sich dadurch, daß die obere Quart nach unten verlegt wird: die authentische Tonart hat die durch einen Ganzton getrennten Tetrachorde d—g und a—d', dagegen die plagale die verbundenen Tetrachorde A—d und d—g, wozu dann nach oben noch die Oktave a kommt. Die beiden Formen sind:

Authentisch = I. Ton. Plagal = II. Ton.



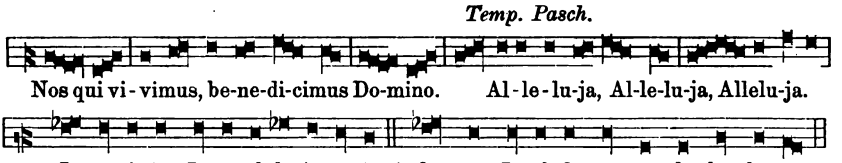
d Tonika = Finale; a Dominante. (a u.) f Dominante, d Tonika = Finale.

Die Quint über der Tonika bleibt also unverändert; über diese geht die Plagalform selten hinaus; doch kommt es bisweilen vor, wie auch umgekehrt, daß die authentische Form noch einen Ton unter die Tonika hinabgeht. Die ganze Unterscheidung der beiden Varianten berührt das Wesen der Tonart ebensowenig wie die höhere oder tiefere Lage einiger Melodietöne in der neuern Musik. Obendrein halten sich auch die Choralmelodien nicht immer im Umfang einer dieser Formen; so bewegt sich z. B. in der oben erwähnten ersten Weise des Salve Regina der eine Abschnitt im Umfang des I., andere in der niedrigern Lage des II. Tones, weshalb denn auch die Bezeichnung I.—II. Ton beigefügt ist. Wenn die Melodie nur einen geringen Umfang hat, wird die Unterscheidung sehr schwierig. Man kann sich da auf die Dominante berufen; aber da entsteht wiederum die Frage, woran die Dominante des Chorals zu erkennen sei. In der heutigen Musikpraxis gilt immer die Quint über der Tonika als Oberdominante; außerdem ist die Quart der Tonika oder die Unterquint als Unterdominante von Bedeutung. Von letzterer redet man im Choral nur unter der Bezeichnung „Schlußton des über der Tonika sich erhebenden Tetrachords", und als solcher hat z. B. in der D-Tonart g seine besondere Bedeutung. In der authentischen Form der Choraltonarten gilt meistens ebenfalls die Oberquint als Dominante; sie bedeutet zunächst, wie in jeder guten Musik, die höchste Stufe des wesentlichen Dreiklangs der Tonart. In der rein melodischen Musik tritt aber diese Bedeutung nicht so bestimmt hervor; man hilft da durch den „aufgelösten Dreiklang", d. h. die unmittelbare Aufeinanderfolge der drei Töne des Dreiklangs, z. B. d f a, in der Melodie nach (in etwas freierer Form in dem obigen Beispiel über principes — et eleva — Rex gloriae); außerdem noch durch den öftern Anschlag eben dieser Töne, so daß sie sich doch dem Gehöre nachdrücklich einprägen.

Unter der Dominante versteht man im Choral denjenigen Ton über der Tonika, welcher sich am meisten bemerklich macht. In der authentischen Tonart ist es naturgemäß die Quint, als derjenige Ton, welcher unter den sieben verschiedenen Tönen der Oktave der Tonika am nächsten verwandt ist; durchschnittlich bewegt sich ja auch die Melodie gerade um diesen Ton herum, steigt zu ihm und über ihn empor und durch ihn wieder herab. Die plagale Tonart hingegen bewegt sich mehr zu beiden Seiten der Tonika, steigt manchmal nicht einmal bis zur Oberquint hinauf; da liegt denn nichts näher, als daß die Oberterz in die Rolle der Dominante eintritt. Der Wechsel der Dominante liegt also darin begründet, daß die Kirchenmusik im großen und ganzen den Unterschied, welcher die Tonhöhe der authentischen und der plagalen Tonarten bestimmt, als Gesetz der Melodieführung anerkennt. Bei der Mannigfaltigkeit der Melodien ist es indes nicht zu verwundern, wenn hie und da weder der Umfang noch die Dominante ein unzweideutiges Kennzeichen der authentischen oder plagalen Tonart abgiebt. Insbesondere kann die Oberquart (Unterdominante) als Höhepunkt des Tetrachords über der Tonika ausnahmsweise sich ebenso stark oder stärker geltend machen als Quint oder Terz, und letztere in der authentischen Form so stark oder stärker als die Quint. Solche Schwankungen oder Unregelmäßigkeiten sind z. B. zu beobachten im Vesperale, Ant. ad Magn.: Ante me, und in der folgenden Ant. 1, ebenso in der Antiphon Ecce puer und in den beiden unmittelbar folgenden. Bei den plagalen Tonarten muß auch, wie oben gesagt wurde, nicht

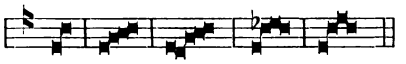
überſehen werden, daß die Quint der Tonika oft in der untern Oktave die ihr zukommende Rolle fortzuſpielen ſcheint, wie z. B. obiges Beiſpiel (Tollite portas) nachdrücklich mit der Quint einſetzt.

Nebenbei ſei bemerkt, daß auch die Unterſcheidung einer Haupttonart von jeder andern durch einzelne ſolcher äußern Kennzeichen nicht immer ermöglicht wird. Namentlich läßt der Anfang einer Melodie bisweilen über die Tonika im Zweifel, was in der harmoniſchen Muſik ſelten der Fall iſt. Mit der Schlußnote der Melodie verhält es ſich ungefähr wie in der heutigen Muſik, ſo daß es eine Ausnahme bleibt, wenn die Melodie nicht mit der Tonika, ſondern mit der Quint oder gar mit der Terz derſelben ſchließt. Doch iſt ſogar die Vermiſchung zweier Haupttonarten nicht ganz ausgeſchloſſen. Ein bekanntes Beiſpiel dafür liegt vor in der Veſperantiphon Nos qui vivimus und dem zugehörigen Pſalmtone:

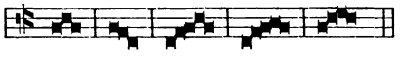


Die Antiphon beginnt wie zahlreiche Melodien der D-Tonart (z. B. Ant. ad Magn.: Vos ascendite), endigt aber in g; das Alleluja ſteht offenbar in g (Dreiklang g h d); der Pſalm ſchlägt dann wieder in die D-Tonart um (mit b und Dominante a, nimmt aber bald nach der Mitte die Dominante g an und ſchließt in d. Man nennt dieſe Singweiſe den tonus irregularis. Die Quart der Tonika hat ſich ſo ſelbſtändig gemacht, daß ſie die Tonart ſelbſt ins Wanken bringt.

Am ſicherſten erkennt man die Tonart ſowie den Unterſchied der authentiſchen und der plagalen Form aus gewiſſen typiſchen Melodieformen, in denen der weſentliche Dreiklang (und damit die Dominante) ſowie die höhere oder tiefere Lage der Melodie dargeſtellt ſind. Für den I. Ton giebt Piel in ſeiner „Harmonielehre" folgende Formeln an:



Dieſe Formeln enthalten ſogar noch alle in zweiter Linie kennzeichnenden Töne, nämlich g c b. Für den II. Ton notiert Piel:



Hier erſcheint die Quint a in tieferer Lage als A; c tritt ebenfalls ſtark hervor.

Die D-Tonart unterſcheidet ſich nach dem Geſagten von der C-Durtonart ſehr erheblich (vgl. zu dem obigen Salve Regina die dritte Weiſe), beſonders durch größere Mannigfaltigkeit der Zuſammenſetzung und durch die Bedeutung der kleinen Terz d f, die an unſer Moll erinnert. Das Doriſche und Hypodoriſche, d. h. der I. und II. Kirchenton, ſind in der Tiefe durch die kleine Terz etwas gebunden und mäßigen nach der Höhe durch b den freien Flug. Die Gebundenheit gilt beſonders von Melodien, die ſich ganz in tiefer Lage halten; Gloria und Pſalmvers bewegen ſich

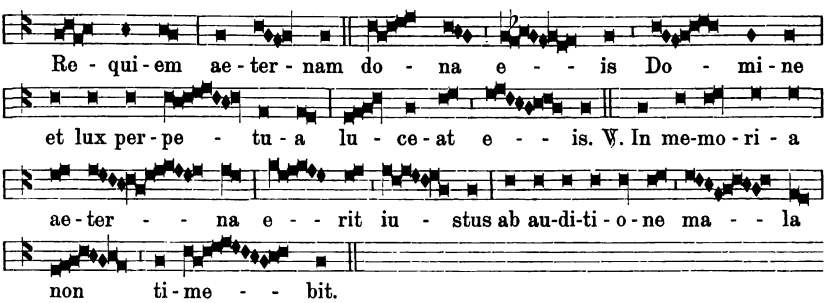
ungehemmt und lassen die Bedeutung der Dominante und gewisser charakteristischen Töne leicht durchfühlen.

104. Schließen wir gleich die A-Leiter (die äolische Tonart) an, weil sie der D-Leiter im Choral fast zum Verwechseln ähnlich ist und beide zusammen die Erklärung unserer Molltonart an die Hand geben.

Baut man auf a eine diatonische Leiter auf, so bleiben für das erste Tetrachord wiederum nur zwei Töne, deren Terzintervall, a—c′, die charakteristische Färbung der Melodie vornehmlich begründen wird. Oberhalb erhebt sich die C-Durtonreihe, zu der auch die Vervollständigung des untern Tetrachords durch g sehr gut paßt. Steigt die Melodie noch tiefer bis zu f hinab, so ist es ganz im Geiste des alten Tetrachordsystems, auf demselben eine neue Viertonreihe mit b aufzubauen, die dann von dem C-Tetrachord durch den Grenzton b c′ getrennt bleibt. Die Leiter nimmt also, ganz ähnlich wie bei D, eine doppelte Gestalt an:

(g) a **h** c′ d′ e′ f′ g′ a′ oder
(f g) **a b** c′ d′ e′ f′ g′ a′.

Doch fällt hier h oder b zwischen die charakteristischen Töne, und nach oben wahrt die C-Leiter immer ihren reinen Charakter; das ändert einigermaßen das Gepräge des (auch dem h nicht abholden) Äolischen; es kann nach der Tiefe sehr verwickelt und gedrückt erscheinen (durch die kleine Terz und das b), in der Höhe aber frei und hell erklingen. Als Beispiel diene das Graduale der Totenmesse:



Die Tonart wird anfangs, im Verlauf und am Schluß durch die Terz a—c′ deutlich ausgeprägt. Das absteigende (Dur-)Tetrachord c′—g tritt öfter auf, einmal (gleichsam demütig flehend) das tiefere, absteigende Tetrachord b—f. Der Aufschwung zur lichten Höhe will nicht siegreich durchdringen, soweit die Bitte geht. Erst das Bewußtsein der Erhörung hält die Melodie bei In memoria u. s. w. in der Höhe und trägt sie zum Schlusse des C-Tetrachords hinauf, bis sie bei mala sich wieder senkt, um nach abermaligem Aufschwunge zur Tonika zu fallen. Der verschiedene Charakter der obern und untern Stufen der Leiter ist unschwer zu empfinden.

Das vorliegende Beispiel gehört der plagalen Form des Äolischen, dem X. Tone an (andere Proben Grad.: Ostende — A summo — Domine Deus virtutum — Hodie); die authentische Führung der Melodie drängt dieselbe zu hoch hinauf und kommt darum selten, im offiziellen Choral gar nicht vor. Es verstecken sich wohl die meisten äolischen Melodien der authentischen Form unter denjenigen dorischen, denen h fehlt. Die Dominante des Plagalischen ist c′, der Angelpunkt der ganzen Melodie. Der Ton f ist der Tonart unentbehrlich, wenn sie nicht mit dem Dorischen in der Tonfolge zusammenfallen soll. Dies ist bei der Harmonisierung zu beachten.

105. Auch unser Moll erhebt sich auf a und ist historisch aus dem Äolischen erwachsen. Die moderne Behandlung desselben nähert es durch die große Septime und den Dominantakkord noch mehr dem Dur; die Modulation nach F liegt ihm nicht sehr nahe. Die Abänderung wurde durch die Entwicklung der harmonischen Musik notwendig, hat aber auch erhebliche Nachteile im Gefolge. Da der Mollcharakter jetzt zu sehr verwischt ist, so sucht man bei der absteigenden *Melodie* die ursprüngliche Gestalt wiederherzustellen; bei der aufsteigenden erhöht man dagegen gern auch f zu fis, um dem etwas schweren Schritt der übermäßigen Sekunde auszuweichen; aber die Tonreihe a h c′ d′ e′ fis′ gis′ a′ kann wegen der vier sich folgenden Ganztöne ebensowenig natürlich und gefällig heißen als diese andere: a h c′ d′ e′ f′ gis′ a′. Kurz, die Molltonart hat in unserer Musik einen schwachen Punkt, dem durch die eingeführten Zwittergestalten nicht aufgeholfen wird. Etwas besser läge die Sache, wenn man mit Marx die harmonische Form allein gelten ließe und g oder fis nur als Durchgangsnoten gebrauchte und den etwas harten Sekundenschritt vermiede. Aber auch für die harmonische Form läßt sich nicht so fast die Schönheit als das Bedürfnis zur Rechtfertigung anführen. (Bei der melodischen Behandlung ist ein solches überhaupt wohl nicht vorhanden.)

In der Harmonie hat die *kleine Terz*, weil nicht sie, sondern die große im Grundton enthalten ist, einen auch noch durch falsche Kombinationstöne getrübten, etwas unreinen Klang. Daher konnte die Harmonisation der Durleiter schon im 16. Jahrhundert ziemlich abgeschlossen werden, während man erst anfangs des 18. Jahrhunderts (Händel) wagte, durchweg die Mollterz am Schluß zu gebrauchen, obwohl dieselbe in der *Melodie* der Kirchenmusik stets eine überaus häufige Erscheinung gewesen war. Seit jener Zeit hat man sich aber gewöhnt, den Mollakkord gleichsam als eine Variante des Durakkordes zu verwenden, und findet mit Recht, daß gewisse Stimmungen durch denselben treffend angedeutet werden (vgl oben Nr. 68 f.). Es war einfach eine Notwendigkeit, neben dem reinen, farb- und schattenlosen Dur wenigstens eine der ältern gemischten Tonarten für die harmonische Musik zu retten. Das Gemeinsame in den von C-Dur weitest

abliegenden Tonarten war aber die charaktervolle kleine Terz. So ist also thatsächlich unser Moll entstanden, das ist seine innere und äußere Rechtfertigung.

Nicht völlig glücklich scheint uns der Versuch, Ursprung und Charakter unseres Moll aus absteigenden Teiltönen, die den harmonischen Obertönen in entgegengesetztem Sinne genau entsprächen, zu erklären (Zarlino, Tartini, Hauptmann, v. Öttingen, Riemann u. a.). Es wird behauptet, diese Untertöne seien an Platten in der That nachzuweisen, es tönten z. B. in und mit c nicht nur aufwärts e, g, c, sondern auch abwärts As, F und C. Sicher sind diese Töne (deren Vorhandensein wir allerdings gern anerkennen) äußerst schwach und vielleicht kaum zur allgemeinen Anerkennung zu bringen. Das ist aber nicht die Hauptsache; sondern es fehlt der praktische Nachweis, daß eine harmonische Musik auf der Grundlage dieser Anschauung, demgemäß im Dreiklange c es g der letzte Ton Haupt- und Stammton, die übrigen aus ihm entwickelte Teiltöne wären, überhaupt möglich sei (s. oben Nr. 69). Mit unserer Harmonielehre ist das neue System ohne Zweifel unvereinbar, und es hat vorläufig wohl nur den Wert einer theoretischen Spekulation behufs besserer Rechtfertigung des Mollakkords und zur Erklärung der absteigenden Tendenz, welche wir unwillkürlich aus einer Mollmelodie herausfühlen. Vielleicht genügt zu dieser Erklärung jedoch die Erinnerung, daß in unserem Moll wie auch in den ähnlichen ältern Tonarten das Charakteristische im untern, nicht im obern Teile der Leiter zu suchen ist. Das ergiebt sich aus obiger Darstellung. Sodann liegt die Molltonart als Parallele zu Dur allerdings tiefer, und weist die charakteristische kleine Terz gemäß der Entstehung des Moll auf das gleiche Verhältnis hin; denn das d und a des Dorischen und Äolischen stellt sich in der Melodie meistens nur wie eine gelegentliche Abstufung des f oder c dar (s. das obige Beispiel).

106. Bei der Harmonisierung der dorischen und der äolischen Tonart ist die eigenartige Zusammensetzung der Leiter wohl zu beachten. Daß beide Tonarten unter sich ganz nahe verwandt sind, braucht kaum erwähnt zu werden. Im übrigen hat aber die Modulation sich nach Dur zu wenden, weil oberhalb f und c die Leitern sich aus vollständigen Tetrachorden wie in Dur aufbauen. Durartigen Charakter haben aber unter den alten Tonarten die aus F, G und C, von denen sofort die Rede sein wird. Zu diesen wendet sich also die Modulation. Unser Moll hat nach oben gleichfalls vorwiegend Durcharakter, ob man nun den Dominantakkord geradezu als von Dur entlehnt oder als aus Moll naturnotwendig hervorwachsend betrachtet. Nur der Schluß selbst muß wie die Tonika so auch die eigenartige Mollharmonie wieder hören lassen. Einen sehr wesentlichen Unterschied begründet es aber, daß unser Musiksystem die große Septime

notwendig macht, jene alten Leitern aber die kleine Septime haben. Das ist ein Hauptpunkt, welcher die Harmonisation des Chorals erschwert: ein vollkommener, durch Dominantakkord oder Dominantseptimenakkord mit großer Terz vermittelter Schluß ist nicht möglich, ohne daß die Septimen cis und gis in die Tonarten von d und a eingesetzt werden. Dies haben sich ältere Harmoniker denn auch erlaubt; aber es ist ein Eingriff, welcher nur dadurch entschuldigt werden mochte, daß die vornehmlich charakteristischen Töne beider Tonarten (von der Prim abgesehen) Terz und Sext (Dor. f und h, Äol. c′ und f′) sind und somit das Wesen der Tonarten allerdings nicht angetastet wurde. In der Plagalform stimmt der Umstand nicht vollkommen zur Beschaffenheit unserer Harmonie, daß die Quint gegen die charakteristische Terz, die nun auch Dominante wird, zu sehr zurücktritt. Noch ein Punkt ist von Bedeutung: wenn auch das Gefühl für die Quint, welche in ein zweites Tetrachord übergreift, den alten Tonarten durchaus nicht fremd ist, wie die Dominante der authentischen Leitern und die Melodieführung zur Genüge erkennen lassen, so werden im allgemeinen doch die Tetrachorde viel schärfer gegeneinander abgesondert, als es bei uns der Fall ist. Da nun die harmonische Behandlung diese Schranke niederreißt und die Einheit der Oktave stärker betont, so ergiebt sich ein Widerstreit zwischen den Principien der Harmonie und dem Bau der alten Melodien. Die vollkommene Ausgleichung aller widerstrebenden Elemente ist nicht wohl möglich. Jedenfalls ergiebt sich ein ganz neues System der Modulation, ein anderer Verwandtschaftskreis der Tonarten. Die Regel für die moderne Modulation ist die Verwandtschaft der obern Quint und Quart (Ober- und Unterdominante) nebst der Parallele (Terz). Das kommt nun wohl auch alles in der ältern Musik zur Geltung (z. B. wenn Dorisch und Äolisch wechseln oder in beiden die obere Terz der Tonika lange Zeit gleichsam als neue Tonika auftritt), aber doch in anderer Weise.

Ähnlichkeit und Verschiedenheit wird durch folgende Erläuterung klar werden. Bei dem modernen Moll liegt der Übergang in C-Dur zunächst; wir nennen dies darum die Paralleltonart zu A-Moll. Die Entstehung des Moll erklärt, wie zutreffend diese Bezeichnung ist. Denn entweder ist der Molldreiklang nur ein Stellvertreter des Durdreiklangs zum Zwecke eines besondern Ausdrucks, oder es liegt eine Umkehrung desselben vor, wobei die absteigenden Partialtöne statt der aufsteigenden gelten; jedenfalls giebt der diatonische Charakter z. B. des C-Dur und des reinen A-Moll einen Grundzug der Verwandtschaft ab. Bei den alten Tonarten in D und A bilden außerdem f und c′ den Abschluß eines Tetrachords und den Beginn einer neuen Tonreihe, welche durch die Vollständigkeit des folgenden natürlichen Tetrachords einen andern, und zwar einen hellen, freien, durähnlichen Charakter erhält. Der Übergang von der D- und

A-Leiter in die F- und C-Leiter ist somit in der Zusammensetzung der Tonleiter schon gegeben; es ist gleichsam eine wesentliche, leitereigene Modulation. Man kann nun freilich weder in der Melodie noch in der Harmonie einen jeden Übergriff aus der einen Tonreihe in die andere eine Modulation nennen, wenn z. B. nach oder mit a die Quint e ertönt, die einem andern Tetrachord angehört; aber wenn dauernd nur Töne von c′ aufwärts vernommen werden, empfindet man selbst in der Melodie etwas der Modulation Ähnliches; die harmonische Behandlung wird diesen Eindruck verstärken, indem sie durchweg C-Dur erklingen läßt. Eine anerkannte geläufige Ausweichung des Äolischen (in der harmonischen Behandlung) ist daher die nach C, ebenso des Dorischen die nach F. Daher auch im Dorischen das häufige b, welches das F-Tetrachord abschließt. Wir sahen aber, daß eben dadurch Dorisch und Äolisch die gleiche Tonreihe erhalten. Aus diesem Grunde tritt also im Dorischen gern f g als Vermittlungston ein, um nach G überzugehen, wo dann g a h c′ das neue Tetrachord bildet: also ist die Modulation nach G ganz erwünscht. Ist c′ erreicht, so kann man auch auf dessen Gebiet dauernd übertreten. Man kommt also beim Dorischen naturgemäß durch F, G zu C, oder direkt von D zu dem nach F transponierten C, bei D-Moll aber durch F zum unversetzten C. Die Anschauungen der Musiker gehen im übrigen etwas auseinander. Sind doch auch die Gesetze der Modulierung unseres Moll schwankend genug. Einen zwingenden Anlaß zur Modulation bietet die Choralmelodie überhaupt nur, wenn b eintritt, oder wenn ein Melodieton zu der nächst entsprechenden modernen Leiter, die wir voraussetzen, nicht paßt oder wenigstens so entschieden in ein anderes Tetrachord übergetreten wird, daß es das Gepräge der ganzen Stelle ändert.

Ganz gleich geschieht im Dorischen und in unserem D-Moll der Übergang zur Quint A, obwohl derselbe im Dorischen auch durch Einführung des b, selbst ohne Versetzung der Tonika, möglich ist. Fassen wir das Äolische für sich ins Auge, so läßt es außer der Modulation nach C, der Parallele von A, die nach G und F zu (s. Nr. 104). Man wird aber nach G und F nicht durch das Quintenverhältnis, sondern bloß durch den verschiedenen Gang der Melodie geführt (durch Tetrachordwechsel).

Ein weiterer Unterschied, dem modernen Musiksystem gegenüber, beruht darauf, daß die Leitern von F und G in der ältern Musik nicht genau dasselbe bedeuten wie bei uns; die F-Leiter der Kirchenmusik wird allerdings durch b einer transponierten C-Leiter, also unserer F-Leiter gleich; aber charakteristisch bleibt für die F-Leiter des Chorals ein h. Die G-Leiter des Chorals hinwiederum hat f statt fis; sonst fiele sie mit der C-Leiter rücksichtlich der Tonfolge zusammen (s. unten).

Übrigens scheint es im allgemeinen zutreffender, wenn man bei der reinen Melodie nicht ohne besondern Grund von Übergängen in eine andere

Tonart, sondern nur vom Übergang in ein anderes Tetrachord redet. Damit fällt die Nötigung fort, die neue Tonreihe mit dem Namen einer Tonart zu bezeichnen; der Übergang zu G will dann nur besagen, daß das neue Tetrachord g zum Grundton habe, und es kann nun dieses allerdings zu einer G-Leiter, aber auch zu einer C-Leiter gehören. Insofern läßt sich sagen, daß die Melodie fast nur den Übergang aus einem unvollständigen Tetrachord, d f z. B., in das natürliche kennt, wie es in der C-Leiter zweimal vorkommt.

Die moderne Erhöhung oder Erniedrigung einzelner Töne und die Versetzung der ganzen Leiter auf eine andere Stufe mitten in der Melodie tritt viel seltener auf, so daß im geschriebenen Choral kein anderer chromatischer Ton als b erscheint, und selbst dies wird wohl besser als der diatonischen Tonreihe angehörig betrachtet (s. oben Nr. 102).

Wie von unserem C-Dur gesagt wurde, es erwachse aus der Mischung dreier im Quintenverhältnisse stehender Naturklänge, und so erkläre sich das Verhältnis von Tonika-, Oberdominanten- und Unterdominanten-Akkord (Nr. 95): so bedeutet jenes b in der griechischen und mittelalterlichen Musik die Versetzung des Tetrachords nach F und in die entsprechende Naturtonreihe B. Ähnlich verhält es sich mit allen erwähnten Versetzungen der Tetrachorde; der Grundton bezeichnet eine Naturtonreihe, in welcher er selbst an der Stelle des c stehen würde (s. Nr. 49).

107. Schwieriger ist es, d und a als Toniken der besprochenen Oktavreihen zu rechtfertigen, da sie, in den Naturklang (an Stelle des F Nr. 49) eingesetzt, die Tonreihen d e fis gis a h cis d und a h cis dis e fis gis a ergeben. Diese Reihen finden in den Fundamentaltönen D_4 und A_4 ihr einigendes Band. Sobald wir aber die diatonische D- und A-Leiter betrachten, wird die Einheit vermißt. Um dieselbe nachzuweisen, müssen wir in anderer Weise auf den Naturklang zurückkehren.

Im Naturklang (Nr. 49) bildete sich aus den Obertönen von F_4 die diatonische Leiter c d e f g a h c′; diese muß zunächst als die plagale Darstellung einer F-Tonart angesehen werden, d. h. der einigende Grundton der Reihe ist f, weil ein F_4 als Fundamentalton die ganze Reihe aus sich hervortreibt. Aber bei C-Dur haben wir schon gefunden, daß es nach aller musikalischen Erfahrung genügend ist, wenn nur die diatonische Ordnung eingehalten wird, gleichviel ob f oder c die Rolle der Tonika übernimmt. Mit andern Worten: zum Wesen einer guten Tonart reicht es aus, wenn alle Töne der Leiter der diatonischen Tonreihe desselben Fundamentaltons angehören; eben hierin findet die Tonart ihre genügende Einheit. Der kleine Dreiklang stört dabei nicht (s. oben Nr. 67 ff.).

Nun ergeben sich sofort sieben diatonische Tonarten, indem wir die sieben Stufen der Oktave der Reihe nach zum Ausgangspunkte nehmen (die vierte Stufe als Tonika ist hervorgehoben):

c d e **f** g a h c′
d e f **g** a h c′ d′
e f g **a** h c′ d′ e′

f g a **h** c′ d′ e′ f′
g a h **c′** d′ e′ f′ g′
a h c′ **d′** e′ f′ g′ a′ h′
h c′ d′ e′ f′ g′ a′ h′.

Das sind alle rein diatonischen Tonarten, die möglich sind. Die Griechen haben alle benützt (wenn sich auch an die Behandlung derselben verschiedene Fragen knüpfen); ebenso hat die Kirchenmusik wenigstens sechs, in der Theorie aber jedenfalls auch alle sieben Tonarten anerkannt (worüber unten Nr. 120 ff. noch etwas Weiteres gesagt wird).

Die Tonika A und D ist damit gerechtfertigt, obgleich zunächst nur für die Plagalform der Tonart; aber diese ist ja von der authentischen Tonart nur unwesentlich verschieden. Obendrein erscheint doch schließlich jeder einzelne Ton einmal als Tonika, und wir können in der Ordnung der Kirchentonarten der Reihe nach D, E, F, G, A, H, C zum Anfangston und zugleich zur Tonika einer Tonart machen: d e f g a h c′ d′ u. s. w.

Die meisten dieser Tonarten sind von unsern zwei Tongeschlechtern und deren Transpositionen verschieden, und hieraus erklärt sich die Schwierigkeit der Harmonisierung.

108. Was den allgemeinen *ästhetischen* Charakter der besprochenen Molltonarten angeht, so hat derselbe in der Eigenart des Baues, sodann in der Beschaffenheit des darauf gegründeten, teilweise aber frei gewählten Melodieganges und etwa noch in der Harmonisationsfähigkeit seinen Grund. Selbstverständlich ist es recht schwierig, die ihrer Natur nach schwankenden Eindrücke der Tonarten auf bestimmte Begriffe zurückzuführen. Wir haben indessen von den Griechen, von mittelalterlichen Theoretikern, endlich von Autoritäten aus der Gegenwart (Marx, Gevaert, Kornmüller, Dechevrens) einleuchtende Beschreibungen des einer jeden Tonart eigenen Ausdrucks. Fassen wir das hierher Gehörige kurz zusammen, indem wir zugleich einige geschichtliche Thatsachen zur Erläuterung heranziehen.

Zum Äolischen (IX. und X. Ton, griech. hypodorisch) gehören im Choral auch viele Melodien des Dorischen (d. h. des I. und II. Tones); denn so oft hier h fehlt oder regelmäßig durch b ersetzt wird, dürfen oder müssen wir ein auf die höhere Quart gesetztes A annehmen. Nach Gevaert (Histoire I, 143) ist auch die Molleiter der meisten europäischen Völker eine A-Leiter mit fehlender Sext, d. h. von der D-Leiter in der Tonfolge nicht verschieden. Moll war aber sowohl bei andern Völkern, namentlich den Griechen, als bei uns bis ins 18. Jahrhundert hinein das beliebteste Klanggeschlecht. Daraus ergiebt sich, daß *das Äolische* (bezw. das Dorische) *sich den allermeisten Stimmungen anbequemt*. Wir finden, wie das ernste Requiem (oben Nr. 104), so auch das österliche Haec dies

äolisch gesetzt; ja in dem erstern allein sehen wir schon Gegensätze der Stimmung verkörpert, und in dem Haec dies ist es nicht anders. Die kleine Terz, das nach f hinunterdrängende b, überhaupt die tiefere Lage eines Teiles der Melodie hat etwas Zurückhaltendes in dem Ostergesange, etwas Gedrücktes in der Totenmesse, dagegen der obere Teil der Leiter immer etwas Helles und Freudiges. Ohne Zweifel haben Tempo, absolute Tonhöhe, Rhythmus und Begleitung zur nähern Bestimmung des Charakters noch nachzuhelfen; sind diese ja doch wenigstens bis zu einem gewissen Grade frei gelassen. Aber die Hauptsache bleibt die Beschaffenheit der Tonart. Das Rätsel ihrer Verwendung am Ostertage erheischt also durchaus eine Lösung. Sie dürfte in folgendem liegen. Die Zurückhaltung der Freude am Ostertage erklärt sich daraus, daß die Osterfeier in der alten Kirche ganz den Neugetauften angepaßt wurde, für die nicht zwar die Buße, aber doch eine maßvolle Zurückhaltung noch eine Woche lang, nämlich bis zum folgenden Samstag, dauern sollte. Daher auf Ostern zwar nicht mehr das Graduale mit dem Traktus, der immer einen entschieden düstern Charakter hat, aber auch noch nicht das Alleluja ohne das in mäßigem Ernst gehaltene Graduale gesungen wurde. Am Samstag der Osterwoche erscheint dagegen das Haec dies mit Alleluja in G gesetzt, d. h. in freiem, hellem Dur (Nr. 113). Übrigens tritt auch auf Ostern wenigstens im „Vers" ein Aufschwung zur durähnlichen obern Hälfte der äolischen Tonart ein. Natürlich tragen zu der eigenartigen Wirkung der Melodie des Requiem und des Haec dies die Textworte und die mitgebrachte Stimmung das Ihrige bei.

Das Äolische hat also nach unten einen trüben, wehmütigen Ausdruck, zumal es nur in plagaler Melodielage erscheint und immer an der kleinen Sext festhält. Die Weichheit und Gedrücktheit des Klanges kann es jedoch durch Aufsteigen zur Höhe siegreich überwinden.

Wo das Dorische mit dem charakteristischen h auftritt, wird es durch seine große Sext zu C hinübergeführt; F, C und G wetteifern nun, ihm einen hellen, freudigen Ton zu geben. Die Gebundenheit nach unten ist minder eng als im Äolischen, wo sich noch ein gedrücktes b zwischen a und c eindrängen kann; die kleine Terz macht darum im Dorischen mehr nur den Eindruck des Sanften, wenn man will, des Elegischen. Die elegische Stimmung steht aber oft der maßvollen und eben wegen des beigemischten Ernstes erst recht innigen Freude nahe. Alles Mollartige hat den Charakter des Verschleierten, gleich dem Morgennebel, von dem man nicht mit Bestimmtheit sagen kann, ob er als düstere Hülle das Tageslicht verdecken wird oder von dem klaren Sonnenstrahl wird überwunden werden. Die künstlerische Auffassung menschlicher Stimmungen, welche von einer solchen Grundanschauung ausgeht, muß sehr fruchtbar sein. Die Griechen

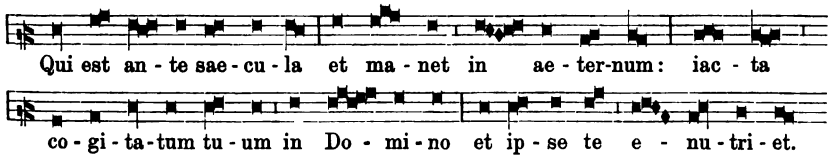
erklärten daher eine mollähnliche Leiter, nämlich die E-Tonart (nach griechischer Terminologie das Dorische), für echt hellenisch-national und kennzeichneten ihre Wirkung als ethisch und beruhigend, feierlich und kräftig (vgl. Westphal, Harmonik, 1. Aufl., S. 353). Aristoteles spricht dem Äolischen die schwächliche Klage geradezu ab (Probl. 19, 48). Marx legt demselben, wie es in der ältern Harmonisierung erscheint, einen stillen, wehmütigen, leidenden Charakter bei, dessen Trübe nur durch die häufigen Halbschlüsse auf der Dominante mit großem Dreiklang aufgehellt und gemildert werde (Kompositionslehre, 6. Aufl., I, 421). Das verwandte Dorische des Chorals, die D-Tonart, gilt dem Kardinal Bona als fruchtbar, maßvoll, ernst oder gar streng. Die schöne Charakteristik P. Kornmüllers O. S. B. lautet wie folgt: „Diese Tonart ist der äolischen, welche sich auf ihrer Quint aufbaut, am nächsten verwandt und weicht in sie häufig aus: wegen der gleichen Charakteristiken F und H, welcher letztere Ton öfters in B verwandelt werden muß, verbindet es sich auch mit der mixolydischen [G]; nach dem Jonischen, welches seltener anklingt, drängt die große Sext H, und das Lydische, auf ihrer Terz gründend, steht ihr auch sehr nahe. Da diese Tonart in ihrer authentischen Art sehr nach der Quint strebt und dieses Intervall oft gleich anfangs und in der Mitte hören läßt, gewinnt ihr Charakter, der wegen des weichen Dreiklangs etwas trübe erscheint, einen Aufschwung, zumal auch die hellern, freudigern Dreiklänge des verwandten Mixolydischen und Jonischen (G- und C-Tonart) ihn tröstend, erheiternd, ermutigend machen. Namentlich der I. Ton schreitet würdevoll und ernst, reich an Melodie dahin und ist der wahre Ton für feierliche, freudigernste Andacht; darum findet er so häufige Anwendung sowohl bei ernsten als bei freudigen Ereignissen. Der II., dorisch plagal, spricht gemäß seiner tiefern Lage, und da er schon in der kleinen Terz oder der Finale seine Dominante erreicht, vielmehr tiefe Trauer, Schmerz gepaart mit Gottvertrauen und auch Verlangen nach den himmlischen Dingen aus."

109. Das Wesentlichste der gegebenen Charakteristik des I., II., X. Kirchentones und des modernen Moll trifft auch beim III. und IV. Kirchentone, dem sogen. Phrygischen (bei den Griechen Dorisch) zu. Es hat die Finale e. Man darf demgemäß auch e für die Tonika halten, und so wird durch die kleine Terz e g eine volle Ähnlichkeit mit der D- und der A-Leiter hergestellt. Aber die Dominanten passen nicht, sie sind nicht die Quint und die Terz von e, sondern c′ (III. Ton) und a (IV.). Es ist nicht leicht, den Grund anzugeben, warum gerade diese beiden Töne statt der Quint und Terz von e eintreten. Gewöhnlich nimmt man an, daß h darum vermieden worden sei, weil es mit b zu häufig vertauscht wurde. Aber gerade das Phrygische hat gar nicht oft b, und der dritte Ton, um den es sich handelt, kaum jemals. Das h wird auch gar nicht ängstlich vermieden,

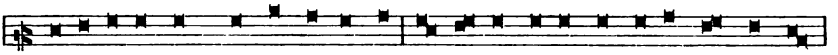
nicht einmal am Schluß einzelner Melodieabschnitte. Selbst das Gloria ad introitum, der Psalmton und das Magnificat, in denen die Dominanten c und a am bestimmtesten sich geltend machen, heben doch auch h immer noch stark hervor. Es muß also in dem authentischen Tone nur eine unwillkürliche Anziehung des c′ sein, welche die Melodie durch Überführung in das reine helle Dur gleichsam siegreich emporhebt; aber es wird, wie gesagt, dafür gesorgt, daß h nicht zu sehr zurücktritt, und durch besonders häufigen Gebrauch der Terz der Tonika wird das Gefühl der Tonart lebhaft im Bewußtsein erhalten. Wenn man von den eben angeführten Fällen, in denen c′ und a als Dominanten sich nachdrücklich aufdrängen, absieht, ist es oft sogar schwer, sie als solche anzuerkennen. Nicht selten herrscht im dritten Ton a entschiedener als c′ und im vierten Tone g entschiedener als a.

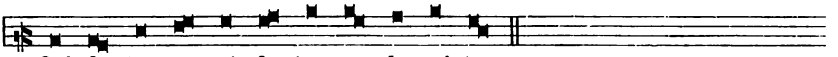
Daran aber, daß e und nicht etwa a oder c′ die Rolle der Tonika spielt, läßt die Art, wie die Töne des E-Dreiklangs gebraucht werden, nicht zweifeln.

Wenn in der Plagalform a statt g Dominante ist, so mag seine Stellung als oberster Ton des E-Tetrachords darauf eingewirkt haben. Die E-Tonart wird durch die Verschiebung der Dominanten ziemlich verwickelt. Es sind übrigens im Laufe der Zeit mit der E-Tonart mehrfache Veränderungen vor sich gegangen; namentlich war die Dominante des III. Tones zu Hucbalds Zeit noch das regelmäßige h, wofür erst im 10. oder 11. Jahrhundert c′ eintrat. Die Neigung, für g h lieber g c′ einzusetzen, läßt sich übrigens auch bei der G-, D- und A-Tonart beobachten; sie hat ihren gemeinschaftlichen Grund wohl in dem Einfluß des immer im Gefühle liegenden Dur-Tetrachords, das nach vorausgehendem g durch c′ abgeschlossen wird. Nach unten hin entspricht die andere Erscheinung, daß c so gern zur Vervollständigung des unter f liegenden Tetrachords herangezogen wird, und zwar ebenfalls in verschiedenen Tonarten; für den IV. Ton sei beispielshalber auf den Hymnus Quodcumque in orbe hingewiesen. In beiden Fällen wird dadurch der Mollcharakter vorübergehend verwischt, so daß man denken könnte, man habe es mit C- oder G-Dur zu thun. Andererseits könnte zuweilen die Dominante a als eigentliche Tonika erscheinen. Aber alle Zweifel müssen schweigen, wenn man in Stellen, wie die folgende ist, die Rolle von e g h beobachtet (aus dem Introitus Dum clamarem).

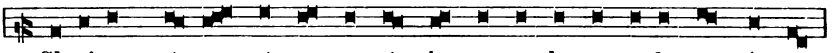


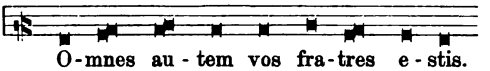
So sehr hier auch die Dominante a noch ihre Geltung behält, so entschieden drängt sich der Dreiklang von e auf, dessen Töne alle größern Abschnitte schließen: erst g, dann e, dann h und endlich wieder e; g erscheint auch ebenso oft als die Dominante a; andererseits läßt sich vom Dreiklang zu a nur hie und da noch c′ hören. Zum Überfluß vergleiche man Hucbalds Musterbeispiel für den III. Ton (Commemoratio, bei Gerbert I, 214).





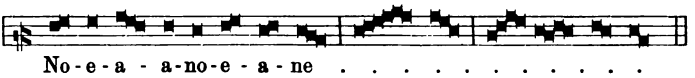
Hier ist offenbar h Dominante statt des spätern c′. In dem Beispiel des IV. Tones bei Hucbald macht sich a als Dominante viel deutlicher bemerkbar, aber e g und h treten nicht ganz zurück:



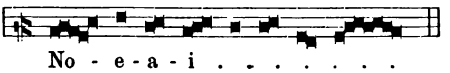


Die Prim, Terz und Quint der Tonart hört man zu Anfang und am Ende des Gloria; dann sinkt die Melodie in das C-Tetrachord hinab, wie sonst so oft. Wir finden also hier eine Modulation nach c, aber nicht nach a, und beim III. Tone nach g, besonders wenn außer h noch d′ erklingt; ja die Dominante c′ selbst scheint ebenso die Höhe des G-Tetrachords, wie die Dominante a die des E-Tetrachords, und nichts anderes zu bedeuten.

Abgesehen von dem Falle, wo die Melodie in einfache Recitation übergeht (im Gloria, Psalmvers u. ä.) ist die Dominante kaum zu erkennen, während der aufgelöste Dreiklang die Melodie beherrscht; so auch in den Formeln des III. und IV. Tones, zu denen Hucbald die Wörter Noeano u. s. w. setzt; zu vollständigerer Kenntnis der schwierigen phrygischen Tonart lassen wir sie folgen:

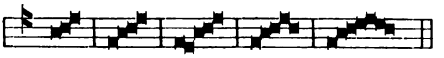
III. 

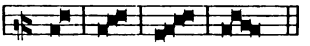
Im ersten Abschnitt herrscht h, g, e; im zweiten g, h, d; im dritten wird abermals in eine Durleiter moduliert (f, a, c!), um alsbald wieder mit h, g, e zur E-Tonart zurückzukehren. Daß sich c′ sonderlich bemerklich machte, läßt sich nicht sagen.

IV. 

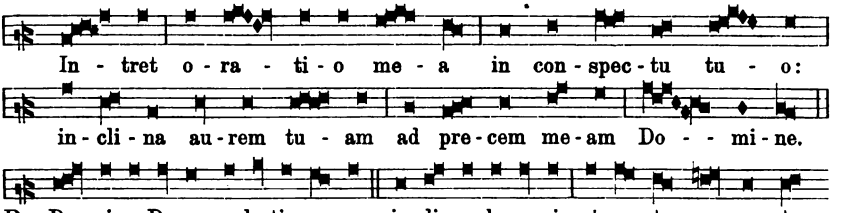
Das h erscheint hier allerdings wegen der tiefen Lage der Melodie nicht, aber g desto öfter, a aber nur einmal als oberste Stufe des E-Tetrachords.

Die von Piel aufgeführten Formeln, in denen c′ als späterer Stellvertreter für h anzusehen ist, sind folgende:

III. 

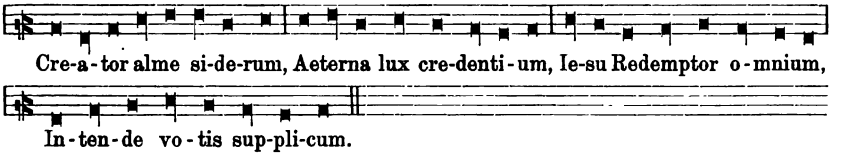
IV. 

110. Wir geben noch einige Proben, zuerst den Introitus Intret oratio mea (III. Ton):



Die Melodie erhebt sich von der Tonika (e) sofort zu g und bewegt sich im Tetrachord g c′ mit gelegentlicher Erhebung zur Quint von g in der ersten Hälfte des Introitus; der Halbschluß wird auf h gemacht, eine kürzere Pause auf g. Von c′, das bis jetzt sehr stark hervortrat, fällt sodann die Melodie und hält sich zwischen a und e (im Tetrachord der Tonika) und schließt, nach einem vorübergehenden Aufflug zu c′, in e. Die erste Hälfte des Introitus ist ein heller Aufruf zu Gott, die zweite ein still vertrauendes Flehen. Im Psalmvers kehrt das klare Rufen wieder, und dieser Charakter ist um so ausgesprochener, je mehr die Dominante allein herrscht und je mehr die Worte der Stimmung gerade diese Richtung geben. Das sich noch anschließende Gloria hat den gleichen Melodiegang wie der Psalmvers; für die helle G-Tonreihe bestimmen dort die Worte den musikalischen Charakter näher als den des freudigen Lobpreises. Durch die abschließende Wiederholung des Introitus vollendet sich der Entwicklungskreis für die musikalischen Formen und die in ihnen ausgesungenen Stimmungen.

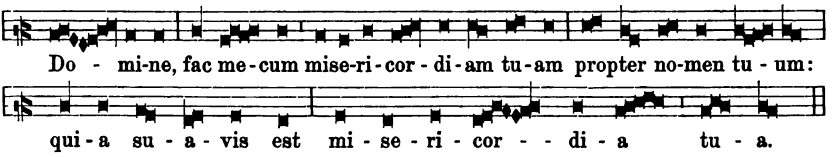
Die Plagalform (IV. Ton) mag der folgende Hymnus veranschaulichen:



In der Plagalform wird es leicht, durch das frühzeitige Anschlagen des untern c in das natürliche C-Tetrachord einzulenken. Man bemerke die Bewegung durch den C-Dreiklang; es tritt nur nach oben noch die Quint a

hinzu, um in das E-Tetrachord einzuführen (a g f e); an den Hauptſtellen ſchließt die Melodie mit e, womit ſie auch begonnen hat; Nebenſchlüſſe auf g und c. Je öfter übrigens in der plagalen wie in der authentiſchen Form das Semitonium e f angeſchlagen wird, und je weniger g und c vorherrſchen, deſto weniger hell und deſto gedrückter wird der Ausdruck der Melodie.

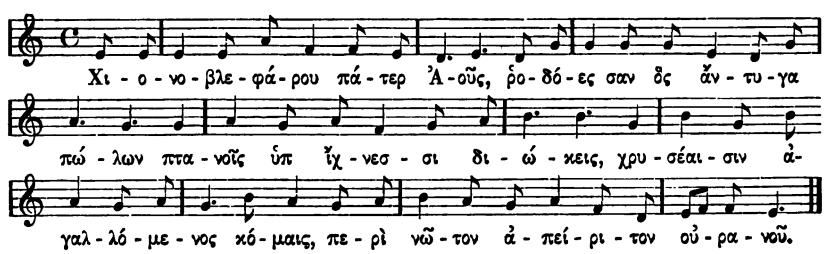
111. Die Doppelſeitigkeit des Charakters, die wir im Doriſchen und Äoliſchen fanden, welche zum Ausdruck entgegengeſetzter Stimmungen befähigt, iſt auch dem Phrygiſchen eigen. Indem ſich das herrliche Praeconium paschale faſt ganz zwiſchen g und c′ oder d′ bewegt, erklingt es frei und voll (ſ. Nr. 281). Wenn man hingegen an die kleine Sekunde und die kleine Terz denkt, ſo ſieht man leicht, wie auch wehmütige Bußgeſänge, beſonders in der Plagalform des Phrygiſchen, auftreten können; ſo in dem folgenden Offertorium:

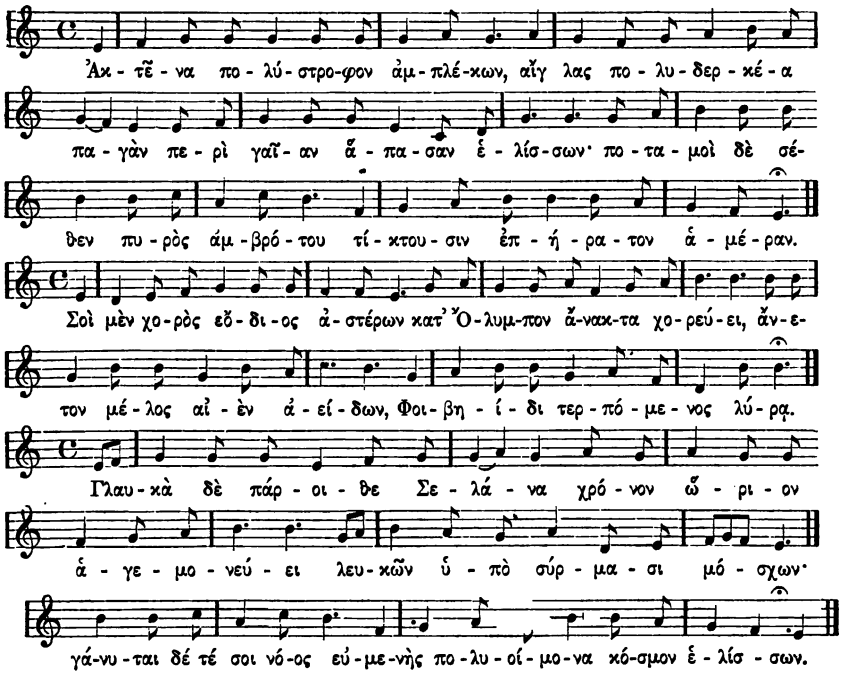


Nebenbei beachte man, wie wenig hier a ſich als Dominante geltend macht, wieviel eher g, f oder d als ſolche angeſehen werden müßten. Die ſogen. Dominanten ſind eben weſentlich nur für die Recitation auf einem Tone von Bedeutung, für die Melodie vielmehr die Töne des Tonika-Dreiklanges, und zwar die Terz kaum weniger als die Quint. Es iſt ein weit verbreiteter Irrtum, zu glauben, die Mediante verdanke ihre Anerkennung erſt der harmoniſchen Muſik. Das gilt nicht einmal von der kleinen Terz, wie die bisherigen Beiſpiele beweiſen.

112. Die Griechen ſahen die E-Tonart, wie geſagt, als die nationale an. Die Behandlung des e als Tonika, des g als Mediante und des h als Dominante fällt in der folgenden Probe ſofort in die Augen; wir geben mit geringer Änderung die Transſkription in moderne Noten aus *Jan*, Musici scriptores Graeci, verſetzen aber die Melodie aus der lydiſchen (bezw. doriſchen) Transpoſitionsſkala in die Leiter ohne Vorzeichen. Der Hymnus ſtammt von Meſomedes aus der Zeit Hadrians.

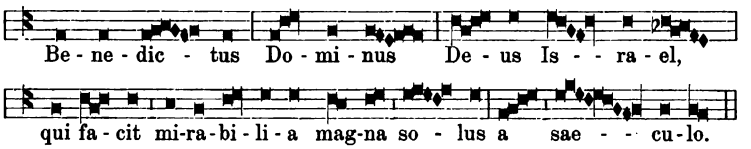
Hymnus auf Helios.





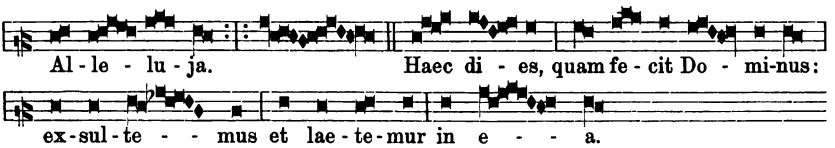
113. Wir kommen nun zu denjenigen Tonarten, welche sich unserem Durgeschlechte nähern, ohne sich, wie das Jonische (C-Dur), fast mit ihm zu identifizieren. Die authentische Form des Mixolydischen (der VII. Kirchenton mit der Tonika G) besteht zunächst wie unsere C- oder G-Leiter aus zwei natürlichen Tetrachorden; nur sind diese nicht wie bei uns durch einen Ganzton c′ d′ getrennt, und es muß daher f (nicht fis) aufgenommen werden (s. Nr. 107). Sehr häufig bewegt sich die Melodie in dem aufgelösten Dreiklange g h d′ (oder d g h); aber von unserer Weise verschieden ist, daß sich gern c′ neben oder an Stelle von h eindrängt; es hat in der Kirchentonart, als Schlußton des G-Tetrachords, eine fast ebenso charakteristische Bedeutung als h und kommt noch häufiger vor. Das untere Tetrachord kann aber durch b gleichsam auf F herabgesetzt werden, und b c′ wird nun zum Verbindungstone zweier Tetrachorde: wir haben unsere F-Leiter vor uns. Der Anfang in der Quint d′ (oder d) ist häufig, derjenige in der Terz h nicht selten; auch c′ wird vereinzelt so gebraucht.

Als Beispiel sei hier ausgeschrieben das Graduale Benedictus Dominus:



Sehr lehrreich ist unter anderem die bekannte Sequenz Lauda Sion, welche sich zugleich in der höhern Lage des VII. und in der tiefern des VIII. Tones bewegt. Die Quint erscheint in der tiefern und in der höhern Lage (d und d′), die Terz wird öfter zur Vermeidung des Tritonus zu b erweicht, die Hauptmodulation ist aber die in das Tetrachord von c′ (c′—f′). Der vorwiegend frische und helle Ton wird nur durch b gedämpft; das oft wiederkehrende f g, besonders am Schlusse der Abschnitte, ist im Vergleiche zu unserem G-Dur charakteristisch.

In der Plagalform entfernt sich das Mixolydische wieder etwas weiter von unserem Dur; c′ wird Dominante und überwiegt nun entschieden Terz und Quint der Tonika; auch das F-Tetrachord gewinnt an Einfluß, daher auch der Anfang in f nicht selten; b und h finden sich oft nebeneinander. Aus dem Graduale stehe hier das Haec dies vom Samstag nach Ostern:

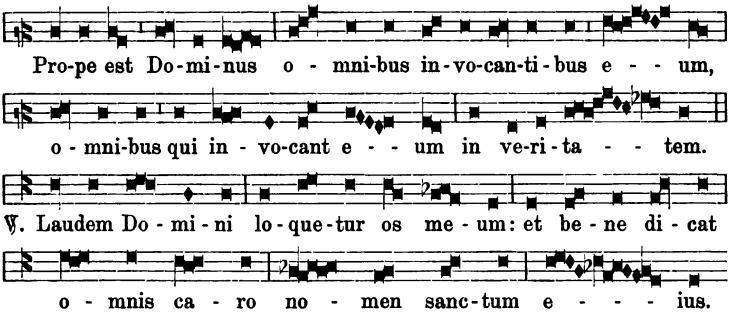


Man beachte, daß a wohl mehr Recht hätte, Dominante zu heißen, als c′; aber die Recitation des Gloria u. s. w. geschieht allerdings auf diesem Tone, der hier wieder Vertreter für h ist, welches indes als Mediante zwischen g und d′ mehrfach erscheint, auch einen Abschnitt schließt und einen andern beginnt. Man könnte mit gutem Rechte diese Melodie, in der das obere Tetrachord c′ f′ nicht herabverlegt ist, dem authentischen Tone zuzählen, aber dann steht es mit der Häufigkeit der Dominante d′ noch ungünstiger.

114. Sehr ähnlich unserem Dur ist der lydische Kirchenton. Er baut sich über F auf, und wenn er, was sehr häufig ist, b statt h aufnimmt, so geht er rücksichtlich der Tonfolge ganz in unsere nach F versetzte C-Leiter über. Wird aber h gebraucht, so kann man dies als eine Art Modulation nach C erklären. Die Häufigkeit des aufgelösten Dreiklangs f a c′ und die ungehemmte Freiheit, mit welcher die Melodie die ganze Oktave durchläuft, erinnern sehr an den oben beschriebenen Charakter des Jonischen. Die F-Tonart findet sich in einem und demselben Naturklange (s. Nr. 49), und insofern hat sie nicht einmal eine leitereigene Modulation; die aufsteigende Bewegung wird um so freier. In der Plagalform verliert das obere c′ seine allherrschende Bedeutung, weil a Dominante wird; aber das untere c erscheint nun um so häufiger, so daß von c bis b (oder über h bis d) wieder die freieste Bewegung ermöglicht wird. Wenn der Fortschritt vom untern c zum obern stattfindet, so hat man nach Auffassung der Alten in f g den Verbindungston zweier Tetrachorde zu erkennen, wie bei der C-Leiter. Das obere Tetrachord ist g c′; es sondert sich selbständig ab,

während es in der unmittelbaren Verbindung b liebt (vgl. die Ant. ad Magn.: O quam suavis est). Wie also in C-Dur (s. das Alma Redemptoris oben Nr. 100) der Tritonus fh oft gar keinen Anstoß erregt, so ist es auch hier. Gelegentlich sei darauf aufmerksam gemacht, daß der Tritonus wenigstens unter den erwähnten Verhältnissen überhaupt statthaft ist (vgl. für die dorische Tonart Ant. ad Magn.: Exi cito, das Graduale Sacerdotes; für die phrygische den dritten Vers des Exsultet, den vierten des Te Ioseph celebrent; für die mixolydische das Graduale Qui sedes [über et veni], das Offertorium Si ambulavero, die Communio Omnes gentes). Etwas verdeckt findet sich der Übergang von f zu h und umgekehrt sehr oft. Die Furcht vor dem Tritonus ist auch nicht allein schuld an der Ersetzung des h durch b; an zahlreichen Stellen trifft das nicht zu, wie gleich bei dem vorletzten b der folgenden Probe im Text und in dem eben genannten Exi cito. Freilich hat b immer wenigstens eine versteckte Beziehung zu f, nämlich als höchster Ton eines F-Tetrachords; b giebt also allerdings der Melodie, die sich in dem G-Tetrachord bewegte, eine fallende, nach f hinneigende Richtung. Es ist aber b dem Choral von alters her eigen, obwohl ihm vielleicht nur durch die griechische Theorie von den Musikgelehrten aufgenötigt. Seine ästhetische Bedeutung entspricht der erwähnten fallenden Tendenz. Nebenbei sei bemerkt, daß in dem obigen griechischen Hymnus auf Helios (in der E-Tonart) der Tritonus mehrmals aufsteigend und absteigend erscheint. Übrigens ist derselbe schon im Naturklange enthalten (s. Nr. 49 unter den Ziffern 32 ff.).

Als Probe stehe hier ein Graduale im VI. mit einem Psalmvers im V. Tone:



115. Über den Charakter der F- und G-Leiter im allgemeinen ist zu dem über C-Dur Nr. 100 Gesagten nur wenig hinzuzufügen. In der F-Leiter hat h die Bedeutung eines Aufschwungs in das Gebiet der Quint c′; dagegen entbehrt die G-Leiter des Chorals der kraftvollen Spannung, welche ein Verbindungston zwischen beiden Tetrachorden hervorrufen würde; sie ist auf die Modulation in die Quart eingerichtet, welche wieder c′ ist. Beide

Tonarten passen in dieser Gestalt zu unserer Harmonie nicht, stellen aber den Durcharakter in zwei bezeichnenden Formen dar.

116. Die alten Tonarten (die C-Leiter ausgenommen) nehmen sich wie leise Schattierungen der bei uns gebräuchlichen Dur- und Molltonart aus. Es ist nicht zu bestreiten, daß die veränderte Lage der Halbtöne einen unterschiedenen Ausdruck giebt und den Gang der Melodie wesentlich beeinflußt. Die charakteristischen Töne und Tongruppen werden andere und treten in ein neues Verhältnis zu einander. Das Tetrachordsystem und die Neigung, in recitativer Weise oder in eigentlicher Recitation eine Dominante noch eigens zur Geltung zu bringen, endlich ein zumal zu Anfang der Melodien schwächer wirkendes Gefühl für die Tonika und deren Dreiklang tragen das Ihrige dazu bei, die Eigenart des Chorals zu bestimmen. Die altgriechische Musik, welche auf die Römer überging, war in dieser Beziehung verwandt, ob sie nun auf die Kirchenmusik einen tiefer gehenden Einfluß gehabt hat oder nicht.

Unser C-Dur hat alle Unterschiede der einen Reihe alter Tonarten verschlungen, statt sich bloß neben ihnen geltend zu machen; damit sind aber die zarten Unterschiede zwischen den durähnlichen Leitern verschwunden. Doch muß anerkannt werden, daß allerdings die Konsequenz unserer Harmonie in der G-Tonart notwendig den Leitton fis erheischt und in der F-Tonart die übermäßige Quart verschmäht. Diese Erscheinung hängt, wie gesagt, mit der in Dur zum vollkommensten Ausdruck gelangten Bestimmtheit und Freiheit des Fortschrittes und Abschlusses zusammen. Jede der alten Tonarten wird wie durch einen Zügel an der vollen Freiheit des natürlichen Fortschrittes gehemmt und zu strenger Maßhaltung genötigt. Nur das Jonische wirft den Zügel ab, und selbst der offizielle römische Choral anerkennt durch die Aufnahme jonischer Melodien, ja schon durch das so häufige b im Lydischen die Berechtigung der vollen Naturfreiheit. Bereits den Griechen war eine Leiter, wie unser Dur ist, gar nicht unbekannt; aber es scheint, daß sie auch hier wie bei andern Künsten vor allem von der strengen Zucht das Heil erwarteten und darum die E-Leiter als echt hellenisch bevorzugten.

Auch jene andere Eigenart des griechischen Kunstsinnes, überall auf die feinsten, uns oft kleinlich erscheinenden Ausdrucksmittel Bedacht zu nehmen, erkennt man in den alten Tonarten wieder. Übrigens haben wir gesehen, wie durch Vervollständigung der natürlichen Tetrachorde die Naturleiter (C-Dur) vorübergehend wiederhergestellt wurde. Andererseits haben wir heutzutage in der Harmonie neue Mittel zur Darstellung einer jeden Schattierung der Empfindung.

Jene Maßhaltung in der Tonbewegung, welche in den alten Leitern zu Tage tritt, mußte dem kirchlichen Sinne zusagen, während die außerkirchliche Musik die entfesselte Freiheit begierig ergriff und nicht selten auch zu künstlerischer Maßlosigkeit mißbrauchte.

Das Schicksal der alten Molltöne ist ein ähnliches gewesen. Nicht nur wurden Dorisch und Äolisch verschmolzen, sondern beiden auch durch die harmonische Behandlung ein völlig neues Gepräge aufgedrückt. Dennoch müssen wir sagen, daß die Trübungen und Unregelmäßigkeiten unseres Moll einen großen Teil der in Dur nicht enthaltenen Stimmungsausdrücke ganz gut wiedergeben. Das übrige muß die Harmonie ersetzen. Eine genaue Abschätzung des Wertes der ältern und der neuern Tonarten dürfte schon deswegen schwierig sein, weil es doch vorzüglich auf die Art der Handhabung, auf die Melodiebildung selbst ankommt. Die Kirche hält mit Fug und Recht an dem ursprünglich überlieferten und altbewährten Gesange fest, ohne die neuere Weise zu verwerfen; denn sowohl Tonarten wie Melodien des Chorals sind thatsächlich dem Zwecke des Kirchengesanges vollkommen entsprechend, während in den rhythmischen Bewegungen, chromatischen Ausweichungen, künstlichen Modulationen und melodischen Fortschreitungen der modernen Musik vieles dem Gotteshause minder angemessen ist oder doch stärker an profane Räume erinnert.

117. Die obigen Erörterungen haben bereits jenes ästhetische Element des Chorals berührt, welches die Ausbildung der neuern Musik angebahnt hat. Es ist das in ihm schlummernde Gesetz der *Harmonie*. Von der Oktaven-, Quinten- und Quartenordnung des Tonmaterials braucht nicht wieder die Rede zu sein. Aber auch die *große Terz* — und darauf kommt es hier wesentlich an — macht sich im Choral neben der Quart und Quint sehr merklich geltend; der aufgelöste große Dreiklang findet sich häufig. Alles dies kehrt, wie die Probe Nr. 112 beweist, auch in der griechischen Musik wieder. Außerdem ist bemerkenswert die Beliebtheit einer Reperkussion, welche die *kleine Terz* als charakteristisches Intervall ertönen läßt. Die harmonische Bedeutung auch dieser Terz lag also im Gefühle der Alten. Beide Terzen brauchten nur im wirklichen Zusammenklange mit Prim und Quint zur Anwendung zu kommen, so war die Grundlage für die moderne Musikentwicklung gegeben. Außerdem klingt das Gefühl von dem Durtetrachord als grundlegend überall durch und verbinden sich Dur- und Molldreiklänge (in aufgelöster Form) nicht selten.

118. Wir dürfen nun, von unserem Standpunkte auf die alte Musik zurückblickend, die Behauptung von Nr. 100 wiederholen, daß das innerste Wesen der Choraltonarten so gut wie das unseres Dur und Moll auf einem Dur- oder Molldreiklange beruhe, der aus einer Tonika und den beiden nächstverwandten harmonischen Tönen, nämlich der Terz und der Quint, besteht; mit andern Worten: *eine Oktavleiter erhält dadurch den Wert einer musikalisch brauchbaren Tonart, daß in ihr ein harter oder weicher Dreiklang um alle Melodietöne das Band der Einheit schlingt.* Die zwischen den drei Tönen des Dreiklanges und

der Oktave eingeschobenen Töne sind Vermittlungstöne, welche durch diatonische Reihenfolge oder eine andere Beziehung mit jenen vier verbunden sein müssen. Unsere Durtonart mit großer Terz ist die einfachste Grundform, in der das Einheitsprinzip der Tonart sehr glücklich zum Ausdruck kommt. Alle andern Tonarten sind nicht schlechthin natürlich, sondern enthalten eine künstliche (zugleich aber künstlerisch wertvolle) Abweichung von der Naturleiter. Was wir in C-Dur geradezu als Ausweichung und leiterfremde Abänderung bezeichnen, das ist in den übrigen anerkannten Tonarten als Regel festgestellt worden; es sind sozusagen wesentliche, nicht willkürliche Modulationen. Manche künstliche Variationen der C-Durleiter haben nämlich einen solchen Wert für den ästhetischen Ausdruck, daß die regelmäßige Wiederholung derselben beliebt wurde. Das scheint uns die beste Erklärung für das Entstehen der abweichenden Leitern zu sein.

Annähernd gleiche Bedeutung mit der C-Durtonleiter haben die Tonarten von F und G. Die erstere hat als eine im Naturklange bereits gegebene Tonreihe sogar eine größere Natürlichkeit; aber bei der praktischen Handhabung bieten sich einige Schwierigkeiten. Schon das Tetrachordsystem der ältern Musik ließ die reine Quart über der Tonika vermissen, weshalb bei den Griechen ein b statt h wenigstens zum Zwecke der Modulation gebraucht und im Choral einfach als Tauschwert eingeführt wurde; die harmonische Musik kann vollends ohne eine reine Quart über der Tonika gar nicht auskommen. Somit wird die natürlichste Tonreihe doch thatsächlich zu einer unvollkommenen Tonart; zum Begriffe einer vollkommenen Tonart gehört nämlich auch dies, daß sie für die wechselnden Bedürfnisse der melodisch-harmonischen Komposition keine erheblichen Schwierigkeiten biete. Nichtsdestoweniger beweist der nicht seltene Gebrauch der F-Tonart in der melodischen Musik, daß die entstehenden Schwierigkeiten keineswegs unüberwindlich sind.

Das Mixolydische der Alten (die G-Tonart) variiert die C-Durleiter durch Unterdrückung des Verbindungstones der beiden Tetrachorde; man könnte dies als leitereigene Modulation in die Quart, also aus der G-Leiter in die C-Leiter, ansehen.

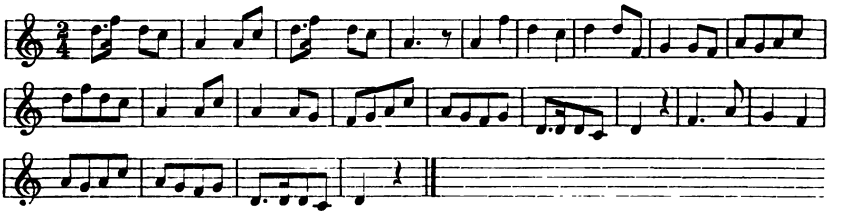
Das Dorische setzt um des besondern ästhetischen Ausdrucks willen statt der großen die kleine Terz ein, aber nur unmittelbar über der Tonika und über der Quint, während über der Quart vielfach und eigentlich regelmäßig die große Terz g h bleibt, die den Unterschied von dem sehr ähnlich gestalteten Äolisch (mit kleiner Sext) darstellt. Die kleine Terz bekommt einen eigenartigen Wert durch die stillschweigende Vergleichung mit der von dem natürlichen Gefühle erwarteten großen Terz. Unser Moll ist vorzüglich um des vollkommenen Schlusses willen abermals umgestaltet worden, erhält aber durch den großen Dreiklang der Dominante eine eigentümliche Färbung.

Der Gebrauch des b in allen Kirchentonarten will etwas mehr bedeuten als bei uns eine einfache Ausweichung, was sich daraus klar ergiebt, daß es einerseits der einzige, andererseits ein so ungemein beliebter chromatischer Ton ist. Wir haben schon oben (Nr. 102) wahrscheinlich gemacht, daß es gewissermaßen kein chromatischer Ton ist, sondern daß die diatonische Leiter von Haus aus so gut b wie h zuläßt; b gehört der diatonischen Leiter eines andern Fundamentaltones an, zu dem die übrigen Töne der Oktavleiter, in welche es eingeschoben wird, gleichfalls gehören können. Zu diesen fügt es sich also ebenso gut wie h.

Zu allen genannten Abweichungen von der (gewissermaßen) als Norm vorausgesetzten C-Durleiter kommen nun noch die kleinen Variationen der pythagoreischen oder der temperierten Stimmung, von denen Nr. 81 ff. die Rede war. Unter einer geschickten Künstlerhand kann dies alles nun zum ästhetischen Ausdruck der Stimmung, ebenso gut wie stärkere Tondissonanzen, verwertet werden.

Die letzte Stufe der C-Durleiter, nämlich h, könnte wohl auch als Tonika einer neuen Tonart dienen; da träte aber außer dem Tritonus über f, welcher allerdings geringere Schwierigkeit hätte, noch die verminderte Quint h f in die Tonleiter ein. Nichtsdestoweniger ist ihre Anwendung nicht unerhört, und auch einzelne Theoretiker des Mittelalters nahmen thatsächlich zwei H-Tonarten als XI. und XII. Ton an und teilten den beiden C-Tonarten die Ziffern XIII und XIV zu. Glareans „Dodekachordon" deutet aber schon durch seinen Titel auf nur zwölf Tonarten, und im offiziellen Choral findet sich keine Melodie einer H-Leiter.

Populäres chinesisches Lied.



Fünfstufige Leiter, wie in der Confucius-Hymne oben S. 26; die D-Tonart ist hier ebenso ausgesprochen wie dort die A-Tonart.

Viertes Kapitel.

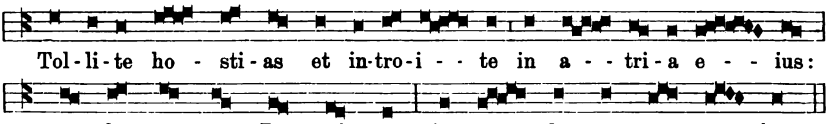
Geschichtliche Beleuchtung.

119. Aus der Musikgeschichte berühren wir hier nur einige wenige Thatsachen, welche Wesen und Wert der musikalischen Tonarten ins Licht stellen; außerdem wird uns der Rhythmus des Chorals beschäftigen und ähnliche ästhetische Elemente der Musik, die sich eben darbieten; der Gesichtspunkt, unter welchem wir die Geschichte des Chorals, insbesondere der Tonarten, bis in die ältesten Zeiten, wenn auch noch so flüchtig, verfolgen, bleibt der ästhetische. Von den Choraltonarten aber dürfen wir auch hier ausgehen, weil sie im Mittelpunkte der ältern Musikgeschichte stehen.

Das Studium der Tonarten wie überhaupt des ältern Chorals setzt einen zuverlässigen Text voraus. Was nun unsern offiziellen Text anlangt, so heißt er nur darum authentisch, weil er der von der Kirche für den liturgischen Gottesdienst vorgeschriebene ist und im wesentlichen allerdings von dem alten nicht abweicht. Wir wissen aber, daß im Laufe der Zeit sowohl in andern Punkten wie insbesondere in den Tonarten der Kirchengesänge erhebliche Änderungen eingetreten sind. Die Untersuchung des ältern Zustandes hat gegenwärtig keinen unmittelbar praktischen, aber immer noch einen theoretischen Wert.

Die französisch-belgischen Benediktiner haben das Verdienst, sich eingehend mit der wissenschaftlichen Herstellung des Gregorianischen Chorals beschäftigt zu haben. Vor allen ist Dom Pothier zu nennen mit seiner Choralschule Les Mélodies grégoriennes und dem aus zwanzigjährigem Studium der ältesten Handschriften hervorgegangenen Liber gradualis. Sodann kommt das großartig angelegte Werk Paléographie musicale in Betracht, an dem Dom Mocquereau einen hervorragenden Anteil hat. Die Ergebnisse dieser Forschungen hat Peter Wagner in seiner „Einführung in die gregorianischen Melodien" knapp zusammengefaßt und systematisch ausgebaut.

120. Der letztere beschäftigt sich nicht zum wenigsten mit dem Systeme der alten Tonarten. Er findet im Liber gradualis alle sieben Tonarten, welche in der diatonischen Tonleiter möglich sind, also neben D, E, F und G auch A, C und sogar H. Das folgende Beispiel auch für die H-Tonart wird sich in der That nicht abweisen lassen:



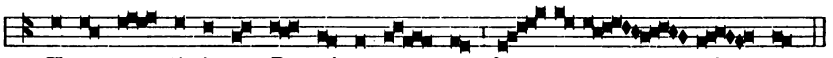
Die Tonika und deren Terz wird nachdrücklich betont, wenn auch in den mittlern Abschnitten nach c′ a f moduliert wird. Das Tetrachord über h wird gleich zu Anfang auf und ab vorgetragen. Es kann keine Schwierigkeit machen, daß die verminderte Quint f′ nicht erscheint. Die Vergleichung mit der Communio der offiziellen Ausgabe zeigt, daß die Melodie wesentlich durchaus dieselbe geblieben, aber vereinfacht und nach e transponiert ist. Die Ruhepunkte sind etwas besser auf der Terz, der Tonika, der obersten Stufe des Tonika-Tetrachords und wieder auf der Tonika angebracht; statt der Quint tritt, wie sonst, in der E-Tonart c′ ein. In ähnlicher Weise erscheint das Graduale Tollite hostias der authentischen Ausgabe (V. Ton mit b) im Liber gradualis noch als C-Tonart.

Bekanntlich sprechen auch die Musiktheoretiker des Mittelalters wiederholt von andern als den gewöhnlichen vier Finalen D, E, F und G, und zwar, wie es scheint, in drei Fällen: wenn die Melodie transponiert, wenn der Schluß in der Terz oder Quint der Tonika gemacht oder nach dem Achttonsystem überhaupt unregelmäßig ist. Bei der Transposition werden nach Cotton (Musica c. 14) statt der Finales die Affines eingesetzt. So können transponiert werden die Tonarten D und A, E und H, F und C. Guido von Carilocus in seinen Regulae de arte musica (*Coussemaker*, Scriptores II, 150 sqq.) läßt, abgesehen von diesen Transpositionen, auch sonst bei der D- und E-Tonart a als Confinale zu und sagt einfach, daß die untern sechs Töne auch in der Quint schließen dürfen, ja dies sei bei dem VI. Tone das Gewöhnliche. Das Tonale S. Bernardi und Ägidius von Zamora reden ungefähr ebenso (*Gerbert*, Script. II, 266 sqq. 387). Guido von Arezzo selbst sagt kurzweg, die Modi I. II. III. endeten in der Plagalform bisweilen auf a, h, c (*Gerbert* l. c. p. 13); er bezeichnet solche Schlüsse für gewisse Fälle als unvermeidlich, offenbar weil sich die Melodien sonst nicht in das System fügen, so daß er also die Finalen a h c geradezu als regelrecht sanktioniert. Das Graduale Tollite portas hat, wie in der offiziellen, so auch in der Pothierschen Ausgabe a als Finale, und wenn der Guido von Arezzo zugeschriebene Tractatus correctorius dagegen eifert, so beweist dies eben doch, daß die Melodie schon damals in a gesungen wurde. Derselbe Guido von Arezzo spricht noch von andern Stücken mit den Finalen a und c (*Gerbert* l. c. p. 52 sqq.). Unregelmäßigkeiten in den Finalen werden überhaupt nicht selten namhaft gemacht, z. B. bei *Gerbert* l. c. I, 52. 231 und *Coussemaker* l. c. II, 95. 105. Vor allem lehrreich sind die Worte Aurelians von Réomé (um 850): einige Sänger hätten behauptet, daß gewisse Antiphonen sich nicht in die acht Tonarten einreihen ließen, und darum habe Karl der Große vier neue Töne eingeführt, und auch die Griechen hätten sie alsbald sich zugeeignet; es sei aber diese Neuerung unnötig, da sich jene Antiphonen immer auf die

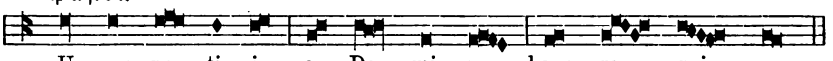
übrigen zurückführen ließen. Bis dahin hätte sich ja auch sowohl die römische wie die griechische Kirche in Antiphonen, Responsorien, Offertorien und Kommunionen an den alten Tonarten genügen lassen (*Gerbert* l. c. I, 41 sq.). Aus diesen und andern Zeugnissen der alten Schriftsteller ersieht man, daß das Achttonsystem schon im 9. Jahrhundert allerhand Schwierigkeiten bot, und daß man sich gegen die Annahme neuer Tonarten für den ältesten Choral nicht allzusehr sträuben darf. Freilich ergiebt sich aus denselben Zeugnissen, daß man sich auch nicht schmeicheln darf, in dem Liber gradualis von Pothier die einzig ursprüngliche Lesart der heiligen Gesänge zu besitzen; man wird hier nur der Quelle um ein bedeutendes näher geführt.

Dies letztere gilt wie von den Tonarten so auch von der Zahl und Verteilung der Noten einer gegebenen Melodie; denn die amtliche Ausgabe hat bekanntlich eine Reduktion der langen Melismen vorgenommen und eine etwas verschiedene Notenverteilung vorgezogen. Man braucht nur einige Stichproben anzustellen, um sofort die größere Einfachheit der kirchlichen Ausgabe und den Grundsatz als maßgebend zu erkennen, in der Notenverteilung dem natürlichen Wortaccent einen größern Einfluß zu gestatten. Insbesondere sind die ehedem so beliebten Melismen der tonlosen Endsilben aus dem doppelten angeführten Grunde bedeutend eingeschränkt worden. Wir greifen aufs Geratewohl ein Beispiel heraus; die Communio Unam petii hat bei Pothier und bei Pustet folgenden Anfang:

Pothier.



Pustet.



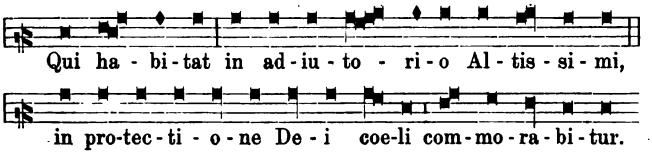
Die Tonart und der Gang der Melodie ist beiderseits völlig gleich; aber wie merklich sind nicht die Silben no, hanc und re entlastet worden!

Das Ziel der Paléographie wird im vierten Kapitel des I. Bandes (S. 29) dahin bestimmt, daß die ursprüngliche Lesart des gregorianischen Gesanges hergestellt und dann vor allem die Regeln des Vortrages, der Rhythmus im weitesten Sinne des Wortes, ermittelt werden solle. Die erste Aufgabe halten die Herausgeber und Wagner mit ihnen durch den Abdruck der Handschriften des 11. und 12. Jahrhunderts für gelöst. Mit dem zweiten Punkte, nämlich mit der Rhythmusfrage oder der Bestimmung des Tonwertes, der Tonverbindung und der Gliederung der Melodie, beschäftigen sie sich ganz vorwiegend. Sie gehen von der richtigen Anschauung aus, daß die Melodie erst durch den Rhythmus belebt wird und insbesondere

auch dem Choralvortrag nichts so großen Eintrag thut wie ein Absingen ohne wahrhaft künstlerische Rhythmisierung. Damit wird keineswegs an den Taktrhythmus der modernen Musik oder der mittelalterlichen Mensuralmusik gedacht, sondern an einen zugleich freien und doch durch gewisse Grundregeln geordneten Rhythmus. Es ist ein Accent- und nicht ein Quantitätsrhythmus, für den nicht eigentlich die Dauer der Noten, sondern die Abstufung des Ictus oder der Ikten maßgeblich ist.

121. Die Erhöhung und Schärfung einer Wortsilbe durch den Accent, sowie die naturgemäß sich ergebende Abschwächung und Senkung der nicht betonten Silben, besonders am Schlusse der Worte, der Satzteile und des Satzes, also der Wort- und Satzton oder der tonische und der oratorische Accent, bedingen das rhythmisch-melodische Element in der Sprache. Kein Wunder, wenn der freie Rhythmus der kirchlichen Vokalmusik sich an den wechselnden Gang der Stimme beim Sprechen bezw. feierlichen Recitieren eines Worttextes anschloß. Bei der Psalmodie fällt dieses in die Augen. Die ambrosianische Psalmodie hat nur einen variierten Schluß; alles übrige wird auf einem Tone recitiert. Die Psalmtöne des gregorianischen Chorals weisen dagegen Initium, Tenor, Mediatio und Finis auf. Die Verzierung des Anfangs findet nur bei der feierlichen Intonation statt; es ist aber völlig angemessen, daß die Stimme sich aus der Tiefe stufenweise zur Dominante, dem Tenor, erhebt. Die Mediatio enthält eine Erhebung über die Dominante und stellt dadurch den Höhepunkt der Melodie dar; eine gern damit verbundene Senkung macht die Erhebung noch wirksamer. Der Finis führt gewöhnlich dem Grundtone der Tonart wieder entgegen, von welchem das Initium emporführte; Steigen und Fallen, Spannung und Lösung, die Grundelemente der Schönheit der musikalischen Bewegung finden demnach in den Psalmtönen ihren Ausdruck. Man kann in der Mediatio und im Finis eine Nachbildung der Stimmbewegung in der Mitte und am Schlusse eines gesprochenen Satzes sehen; Hebung und Senkung der Melodie begleiten in angemessener Weise den Wechsel zwischen dem Wortton und der folgenden tonlosen Silbe oder zwischen je zwei Wortaccenten und den zugehörigen Senkungen. Das Initium tritt dagegen schon mehr oder weniger in Gegensatz zur natürlichen Betonung des Textes.

122. Die Psalmodie des Introitus und der Responsorien hat denselben melodischen Gang in verzierterer Gestalt, z. B. (Introitus Invocabit me):



Der Vers beginnt mit der Tonika g, erhebt sich zur Dominante c′, benützt die Mediatio, um Terz und Quint hören zu lassen, und bevorzugt bei der Schlußkadenz die Prim, so daß man im Verlaufe der Melodie neben der Dominante der Recitation die charakteristischen Töne der Tonart deutlich vernimmt; auch im dritten und vierten Tone wird Sorge getragen, daß gegen Ende oder in der Mitte Terz und Quint von e berührt werden, und das nämliche wiederholt sich bei dem folgenden Gloria (z B. beim Introitus De necessitatibus oder Cum sanctificatus fuero).

Der Psalmvers des Introitus hat für jeden Ton seine feste Modulation, so daß eine und dieselbe sich in etwa zwanzig verschiedenen Meßeingängen angewendet findet (Wagner a. a. O. S. 263 ff.). Der Recitation ist es eigentümlich, daß, wie der Versbau des Textes, auch die Melodie sich beständig wiederholt (nach dem Vorbilde des Metrums in der recitativen epischen Poesie).

123. Eine ähnliche Übertragung einer Grundmelodie auf viele Texte findet bei den Tractus, Gradualien und Alleluja statt; man rechnet auch diese zu den psalmodischen Stücken, weil zwar nicht die Mediatio, aber doch das Initium, der Finis und teilweise auch der Tenor deutlich zu beobachten sind (Paléogr. III, 25; vgl. 31 ss.). Als Musterbeispiel dient das Graduale Iustus ut palma; man kann es in der authentischen Ausgabe leicht nachsehen; es steht hier wesentlich in gleicher Gestalt und auch in derselben A-Tonart, während im 9. Jahrhundert nach dem Zeugnis des Aurelian diese Melodie in dem IV. Tone stand. Man kann in dieser Komposition acht Sätze oder Perioden unterscheiden, wie auch noch durch die senkrechten Striche der amtlichen Ausgabe angedeutet wird. In der neuern Fassung ist die Dominante oder der Tenor etwas weniger deutlich erkennbar; die Verteilung der verkürzten Melismen auf die Tonsilben zeugt aber von dem Streben, der natürlichen Deklamation des Textes näher zu kommen. In der Fassung der Paléographie kann man leichter eine Dominante erkennen; aber sie wechselt nach den Perioden und entspricht also doch nicht recht der Dominante der Psalmtöne, wie auch die Zerlegung in acht Perioden eine freie Behandlung erkennen läßt. Außer den betonten Silben haben mehrere Endsilben lange Melismen: in dem Worte Libani hat die Schlußsilbe siebenzehn, die Silbe ba fünf, die Anfangssilbe nur eine Note; in der amtlichen Ausgabe dagegen sind die Verhältnisse ganz andere und natürlicher. Aus den genannten Umständen dürfte man wohl den Schluß ziehen, daß solche Melodien doch wohl besser nicht den psalmodischen beigezählt werden. Immerhin ist die Entdeckung Mocquereaus von der Anwendung so mancher derartigen Melodien auf eine ganze Reihe verschiedener Texte für die ästhetische Beurteilung des Chorals von Bedeutung. Wir werden bald (Nr. 135) sehen, daß von den Antiphonen

gleichfalls nachzuweisen ist, wie aus einem gegebenen melodischen Thema eine lange Reihe von Antiphonen gebildet werden. Die Musik verdankt ihren Reiz oft gerade dem Umstande, daß der Hörer zugleich teils Neues teils Allbekanntes vernimmt; das letztere versteht er besser und verfolgt er mit desto größerer Freude in seiner Fortentwicklung zu neuen melodischen Gebilden. Schon in den aristotelischen Problemen heißt es: ein vorher schon bekannter Gesang gefalle darum besser, weil die Zuhörer nun den Sänger urteilend und sympathisierend begleiten (Probl. 19, 40). Man muß sich also hüten, darin sofort ein Armutszeugnis der Kirchenmusik zu sehen. Ein Zeugnis ihrer Einfachheit ist es allerdings; aber ist es nicht oft gerade das Einfache, was sich, wenn es anders innern Wert hat, am wenigsten abnützt?

124. Die Paléographie erkennt nur in Antiphonen, Responsorien u. s. w. die freie, nicht psalmodische Form des gregorianischen Gesanges und will obendrein auch hier Initium, Tenor und Kadenz, also die Grundlinien der Psalmodie, wiederfinden; alles, was man da an wellenförmiger Bewegung in den Melodien gewahre, beruhe ebenfalls auf den beiden Textaccenten, dem Wortton und dem oratorischen oder Satzton. Doch wird zugegeben, daß sich die einfache Linie der Psalmmodulation oft verwische; dann aber bleibt auch nichts anderes mehr übrig als jene notwendige Bewegung nach oben und unten, welche die Melodie von ihrem Ausgangspunkte, der regelrecht in der Tiefe liegt, zu ihrem Höhepunkt oder zu dem Punkte der stärksten Anspannung und von da abwärts bis zum natürlichen Ruhepunkte durchläuft. Man darf dann allerdings immer noch auf die Tonabstufung der gewöhnlichen oder der gehobenen Rede verweisen; aber auch jede andere, nicht auf einen bestimmten Text gesetzte Melodie wird eine ähnliche Bewegungslinie beschreiben.

125. Wichtiger ist die Bemerkung der Paléographie, daß die stärker verzierten Melodien sich auch weiter von dem natürlichen Worttone zu entfernen pflegen. Dies ist in unserem offiziellen Melodietexte weniger als in dem ältern, welchen die Benediktiner hergestellt haben, zu beobachten. Diese Abweichung der musikalischen Betonung von der natürlichen läßt sich unschwer begreifen. Die Musik hat immer eine gewisse Freiheit in der Behandlung des Textes beansprucht, und die langen Melismen auf unbetonten Silben, zumal auf den Endsilben eines musikalischen Satzes, enthält nicht nur das Pothiersche Graduale, sondern sie sind bereits in den Neumenbüchern des 9. oder 10. Jahrhunderts augenscheinlich zu sehen. Eine zweite Frage ist es freilich, ob wir darin eine besondere Schönheit oder aber nichts als eine Eigenheit jener Zeit zu erkennen haben. Es kommt da der Geschmack verschiedener Völker mit in Betracht: in einem einzelnen Falle kann eine solche rein musikalische Verbrämung des Textes gut oder schlecht angebracht

sein. Gegen die Anpreisung derselben durch die Paléographie und durch Wagner läßt sich das Prinzip geltend machen, daß die Vokalmusik sich im allgemeinen eng an den Text anschließen müsse, um ihren Charakter rein zu bewahren; ebenso spricht dagegen die Thatsache, daß nicht nur die Urheber der Medicaea, aus welcher die römische Ausgabe geflossen ist, geglaubt haben, sich viel strenger an den Text halten zu müssen, sondern daß schon im 10. Jahrhundert die Sequenzen an die Stelle der Endmelismen gesetzt worden sind, und daß Guido von Arezzo es unschön findet, wenn die Melodie in einen gewissen Widerspruch gegen die Textbetonung trete. Man wird das eine wie das andere der sich entgegenstehenden Prinzipien nicht zu sehr betonen dürfen: sowohl der Text wie die Melodie behaupten in der Vokalmusik eine gewisse Selbständigkeit; ist die Melodie das erste, so wird der Dichter des Textes sich nicht immer peinlich an die rhythmischen Verhältnisse der Melodie halten; ist aber der Text das erste, so wird sich die beweglichere Musik noch viel weniger an alle Tonverhältnisse der Sprache binden. Die Endmelismen können als musikalischer jubilus, in welchem die durch den Gang der Textworte einigermaßen behinderte Stimmung am Schlusse sich frei aussingt, recht wohl begriffen werden, und wenn etwa auf die zweite Silbe von Dominus mehr Noten kommen als auf die erste, so sind ähnliche Dinge in der profanen Musik nicht selten und haben in der Beschaffenheit der beabsichtigten Tongruppen ihren musikalischen Grund; Bedürfnis nach Abwechslung und ähnliche Umstände können nicht minder ihre Geltung beanspruchen. Etwas gekünstelt ist aber dennoch die Rechtfertigung der Melismen auf ganz tonlosen Silben in der Paléographie; es soll da wahrscheinlich gemacht werden, daß gerade die tonlosen Silben zur Aufnahme längerer Notengruppen geeigneter seien als die scharf betonten.

126. Es muß wundernehmen, wie dieselben Gelehrten, welche rücksichtlich der Melismen das Recht der Musik in übertriebener Weise betonen, doch bei gewissen Gelegenheiten unseres Bedünkens den Einfluß des Wort- und Satzaccentes auf die Entwicklung des kirchlichen Gesanges noch einseitiger hervorheben. Die Ansicht, daß der Kirchengesang aus der einfachsten Psalmodie geradezu hervorgewachsen sei und darum eigentlich überall noch Spuren dieses seines Ursprunges an sich trage, kann kaum größern Wert als den einer geistreich verteidigten Hypothese in Anspruch nehmen. Daher ist denn auch die Breite, in der die Lehre vom sogen. Kursus, d. h. von den aus dem Textrhythmus erwachsenen musikalischen Kadenzen, ausgeführt wird (im IV. Bande der Paléographie), nicht dem wirklichen Werte dieser Theorie entsprechend. Solche Kadenzen werden sich für die recitative Musik von selbst ergeben, oder insofern sie doch ein eigenartiges Gepräge annehmen, entsteht wieder die Frage, ob sie nicht mehr ästhetischen als historischen Charakter haben; wenn sie also zu einem sichern Kennzeichen

für die Entstehungszeit der einzelnen Teile des Chorals gemacht werden sollen, so erheben sich allerhand Bedenken. Im 11. Jahrhundert war ja die Lehre von diesen besonders wohlklingenden Satzschlüssen sehr ausgebildet; auch im Altertum und zu Anfang des Mittelalters redete man in der Rhetorik viel von derlei Künsten, aber kann man nun schon einfach folgern, daß die sehr melodiösen Klauseln der Präfation, des Exultet u. s. w. ihren Ursprung in jener ältesten Periode haben, weil erst im 14. Jahrhundert wieder mehr vom Kursus geschrieben wird? Es ist doch leicht, in der ersten besten deutschen Prosa die in der Paléographie aufgestellten Kadenzen auf jeder Seite nachzuweisen; daß sich aber die recitative Musik, je mehr sie eben recitativ ist, desto eher dieselben aneignet, kann nicht wundernehmen. Ein Beispiel bietet gleich das erste Recitativ der „Schöpfung“; Initium, Tenor und Finis sind da unverkennbar, und zweimal wird gleich anfangs der Cursus planus, der eine Hauptspecies im Mittelalter bildete, angewendet.

127. Die Entwicklung des Choralrhythmus aus dem Accente der lateinischen Sprache und dem darauf beruhenden Kursus führt nun besonders Wagner auf eine eigentümliche Ansicht von der Herkunft des kirchlichen Musiksystems. Sehr annehmbar ist freilich die Zurückführung der gregorianischen Psalmodie und Musik überhaupt auf die ältere ambrosianische. Die Notenhandschriften der letztern reichen zwar ebensowenig über das 11. Jahrhundert hinaus; die Hauptquelle bildet nämlich die von Kienle O. S. B. in den „Studien und Mitteilungen aus dem Benediktiner- und dem Cistercienser-Orden“ 1884 I, 346, II, 56 und 340 besprochene, dem 11. Jahrhundert zugeschriebene Handschrift. Aus der Vergleichung der vorhandenen Melodien des mailändischen Ritus läßt sich aber mit Hilfe einiger geschichtlichen Nachrichten die Ansicht gewinnen, daß die ambrosianischen Gesänge den römischen als Vorlage und Quelle dienten. Des Gemeinsamen ist im Grunde nicht viel; von den 38 Meßgesängen der römischen Adventsliturgie haben nur elf Beziehungen zu den mailändischen und noch weniger (bei gleichem Texte) fast übereinstimmende Melodien; die römischen zeichnen sich durch Knappheit und melodische Schönheit vor der ältern Form aus. Man schließt jedoch also: Der hl. Gregor war sicher im wesentlichen nur Ordner und Überarbeiter älterer Vorlagen, da sein Biograph nur berichtet: Antiphonarium centonem compilavit, d. h. er hat die antiphonarische Sammlung angelegt. Die mailändische Liturgie oder wenigstens der mailändische Gesang genoß aber damals bei weitem die größte Berühmtheit im Abendlande. Folglich wird Gregor eben aus der mailändischen Liturgie entlehnt haben, was im römischen Choral auf dieselbe hinweist. Somit dürfte sich ergeben, daß die übereinstimmenden Melodien über das 9. Jahrhundert, wo jedenfalls die in voller Blüte stehende römische Liturgie nichts mehr

aus Mailand entlehnte, hinaufreichen. Die unveränderte Erhaltung ihrer ältesten Form bleibt freilich dabei immer noch fraglich; sind doch auch bezüglich des gregorianischen Antiphonars zwischen dem 9. und 11. Jahrhundert so manche Wandlungen nachgewiesen worden (s. unten Nr. 131 ff.).

128. Auf die Frage: Woher die ambrosianischen Gesänge? antwortet nun Wagner a. a. O. S. 11 ff.: sie stammten in ihrer Grundlage nicht aus der jüdischen Psalmodie, weil diese nicht diatonisch gewesen sei, und aus demselben Grund auch nicht aus der griechischen Musik. Dieser Grund ist freilich etwas seltsam, da wir gar nicht berechtigt sind, daran zu zweifeln, daß das Recitativ sowohl bei den alten Hebräern wie bei den Griechen diatonisch war. Aber Wagner sagt ferner, schon die Einfachheit der ambrosianischen Psalmodie weise darauf hin, daß sie nicht an ein ausgebildetes Musiksystem anknüpfe, sondern vielmehr selbst ein „Anfang" sei. Die lateinische Psalmodie sei organisch aus dem christlichen Kultus erwachsen; erst allmählich habe sich, parallel mit der anfangs so unvollkommenen Notenschrift, die eigentliche Melodie entwickelt; die melodische Linie der psalmodischen Gesänge habe sich ebenso aus den Accentverhältnissen der lateinischen Aussprache wie die Tonschrift aus den Accentzeichen hervorgebildet. Für die Antiphonen und die Responsorien zieht er noch den profanen Volksgesang heran, welcher indes mit dem griechisch-römischen Kunstgesange gar nichts gemein habe. Griechisch-byzantinische Einflüsse werden nicht gerade ausgeschlossen; aber sie sollen in jener volkstümlichen Kirchenmusik aufgegangen sein. Wagner weicht mit dieser Theorie, wie es scheint, nicht wenig von der Paléographie musicale ab, obwohl er das Prinzip, daß alle Melodie schließlich in der Psalmodie und weiter in den einfachen Accenten der natürlichen Textrecitation Keim und Wurzel habe, sich ganz zu eigen macht. In der Paléographie werden nur hie und da Bemerkungen über die Beteiligung des Volkes am Kirchengesange gemacht, z. B. wenn der Alleluja-Gesang dem Volke zugewiesen wird. Auch dies ist kaum berechtigt; denn wie kann das neumenreiche Alleluja Volksgesang gewesen sein? Jedenfalls fehlen alle Nachrichten darüber, daß das Volk in der Kirche etwas anderes als Psalmen, Hymnen und einzelne Antworten oder Wiederholungen gesungen habe. Wagner spricht denn auch nur von den Elementen der Kirchenmusik und von der ältesten Zeit ihrer Entwicklung. Allein soviel wir urteilen können, geht die verzierte Melodie von jeher neben der einfachen her. In der ambrosianischen Liturgie haben die ausgedehnten Melismen eine ebenso alte Autorität für sich, wie die dürftige Psalmodie, an welche Wagner anknüpft; ebenso ist es mit der gregorianischen Musik. Nach der Paléographie selbst gehen die komplizierten Melodien, ja das ganze mittelalterliche Tonsystem auf die Zeit Gregors des Großen, oder, wenn dieser nur Ordner der Gesänge war, in eine noch frühere Zeit zurück.

Immer scheint in der Anschauung sowohl der Paléographie als Wagners die Kluft zwischen den einfachen und den reich verzierten Melodien nicht überbrückt zu werden. Warum setzt man nicht einfach zwei Gesangstypen an, den recitativen und den melodischen, welche sich leidlich auseinanderhalten und auf eine und dieselbe Quelle zurückführen lassen, und zwar entweder auf die griechische oder auf die hebräische Musiktradition? Die neue Ansicht hat jedenfalls nicht mehr für sich als die ältere.

129. Wagner wird sogar dahin gedrängt, das Gefühl einer bestimmten Tonart der ältern Zeit ganz abzusprechen; offenbar soll die Entstehung der kirchlichen Melodien aus dem Volksgesange durch ihren rudimentären Charakter in dieser und jener Beziehung wahrscheinlicher gemacht werden. „Naturprodukte wie die ältesten psalmodischen Weisen entziehen sich einer Betrachtung unter dem Gesichtspunkte des Tonsystems", so heißt es bei Wagner (S. 144), und schließlich sogar: „Eine Melodie ist um so gregorianischer, je weniger sie die Tonika bevorzugt, und um so moderner, je mehr sie sich auf die Tonika stützt" (S. 192). „Die Tonika *kann* auch innerhalb der Melodie einige Bedeutung besitzen, muß es aber nicht" (a. a. O.); „die Melodie ist vollständig und in jedem Augenblicke frei — von der Tonalität —, sie entwickelt sich als lauterer musikalischer Ausdruck. Wenn sie innerhalb ihres Laufes eine Stütze nötig hat, so weiß sie eine solche zu finden: sie wird ihr aber nicht durch die Tonika geboten. Die Tonika hat nur die Bedeutung eines Zielpunktes, an welchem die Melodie ihren Lauf vollendet. Am Schlusse sucht die Melodie einen Ton, an den sie sich anklammern und ruhig abschließen kann; dieser Ton ist die Tonika" (S. 158). Diese Betrachtung der Sache hängt mit der praktischen Verkennung des Wertes der Choraltonarten zusammen, die in der Paléographie auffällt. Dort wird nämlich immer wieder nur von der Bedeutung des Rhythmus gesprochen, als ob die tonartliche Einheit ganz ohne ästhetische Bedeutung wäre. Wagner spricht die geringe Meinung von dem Werte der Choraltonarten und (was damit zusammenhängt) der mittelalterlichen Theoretiker, welche so viel davon reden, nur etwas deutlicher aus. In der That, welchen ästhetischen Wert kann eine Tonika noch besitzen, die auf die Gestaltung der Melodie gar keinen Einfluß zu üben braucht, sondern ihr nur den Schlußpunkt beisetzt? Man sieht überhaupt nicht, wozu sie noch diene, als den Musiker zu behindern, der gerade in diesem Tone schließen muß; ein Glück nur für ihn, daß die Wahl des Schlußpunktes auch im letzten Augenblick noch seiner freien Willkür überlassen bleibt. Wenn irgendwo, so muß man hier die Absicht Wagners erkennen, mit allem, was man bisher über Choraltonarten gedacht hat, zu brechen. Und doch belehrt ein flüchtiger Blick auf die überwiegende Mehrzahl der Choralmelodien, daß die Tonika einen entscheidenden Einfluß auf den Gang der Melodie hat, welcher an die Bedeutung derselben

in der harmonischen Musik dringend gemahnt. Schon oben ist das an einer Reihe von Melodien gezeigt worden; wie sehr aber auch die einfachen Antiphonen unter deren Einfluß stehen, wird sich alsbald zeigen. Nur bei den ausgesprochen recitativen Stücken tritt öfter die Tonika in den Hintergrund; da trifft denn auch zu, was Wagner von der Stellvertretung derselben durch die Dominante ausführt, wenngleich wir auch bei der Psalmodie die Stimmung auf eine Tonika nicht ganz verleugnen möchten, noch weniger bei der Präfation oder dem Exsultet. Uns will bedünken, daß in Wagners Buch einer Überschätzung der Choralmelodien, zumal in der Gestalt, wie sie uns Pothiers Graduale bietet, eine unbeabsichtigte Entwertung zur Seite gehe.

130. Rücksichtlich des Rhythmus und der verwandten Vorzüge des Chorals haben die Benediktiner und im Anschluß an sie Wagner sich große Verdienste erworben. Sie erkannten, daß die gregorianische Musik nach Tongruppen fortschreitet, die beim Vortrage nicht auseinandergerissen werden dürfen, und daß es somit von großer Wichtigkeit ist, die ursprüngliche Gestalt derselben zu besitzen, um den ältern Choral ästhetisch zu beurteilen. Der Rhythmus ist die Ordnung in der Bewegung, nämlich eine durch Hebung und Senkung, deren Verhältnisse zu einander, deren Wiederkehr und durch symmetrische, zum Teil auch dynamische Gliederung mehrfacher Teile erzielte schöne Einheit. Diese Ordnung erfreut als Ausdruck eines vernünftigen Gesetzes den Geist mehr als den Sinn; sie ist keineswegs rein äußerlich, sondern läßt auch den musikalischen Gedanken (die Stimmung) sowohl im allgemeinen wie in den einzelnen Motiven erkennen. Irgend ein Rhythmus findet sich daher in jeder guten Melodie; er hilft deren Sinn verständlicher bestimmen.

Der freie Rhythmus im Choral läßt keinen so engen Zwang zu, daß etwa alle Töne oder alle Tongruppen gleichen Dauerwert hätten; noch weniger brauchen die Sätze (Distinktionen) oder die Satzglieder (membra) ein gleiches Zeitmaß auszufüllen. In allem dem waltet zwar eine vernünftige, aber keine mechanisch bestimmbare Regel. Wagner that recht daran, dem Rhythmus eine ausgedehnte Studie zu widmen (S. 208—252). Eingehend erörtert er die Lehre Guidos von Arezzo, die man ohne Grund und in offenem Widerspruche mit dem Text auf metrische Hymnen oder gar auf Instrumentalstücke bezogen hat (vgl. darüber unten Nr. 381). Wagner erörtert die Gruppen- oder Neumenbildung und die ihre Schönheit bedingenden Verhältnisse der Ähnlichkeit und Einheit in der Mannigfaltigkeit. Ähnliches gilt von der Zusammensetzung der Gruppen zu Perioden (Distinktionen) und von der Bedeutung des Tenors, welcher hier eine die Melodieglieder trennende Pause bezeichnet; ferner von der Gestaltung des Alleluja und des Jubilus. Wiederholung und Nachahmung, die oft als musikalischer Reim zu betrachten sind, spielen eine wichtige Rolle. Die Motiv-Arbeit wird in

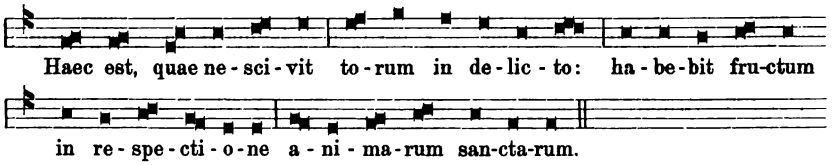
sehr interessanter Weise dargelegt. Eine besondere Betrachtung wird den Gestalten des mehrfach wiederkehrenden Kyrie und Agnus gewidmet. Die genaue Auslegung vieler Melodien unter solchen Gesichtspunkten muß jeden von dem ästhetischen Werte der Choralgesänge überzeugen. Eine Überschätzung der rhythmischen Schönheit dürfte nur darin zu erkennen sein, wenn es schließlich heißt: „Man wird zugeben, daß die gregorianische Rhythmik an Bedeutung für die Melodie selbst die Melodik bei weitem übertrifft." Sehr begründet ist dagegen die Klage, daß der Choralrhythmus zu wenig erkannt werde; die Erkenntnis desselben müßte in der That den gefälligen Vortrag wesentlich erleichtern.

* * *

131. Die gelehrten Forschungen der Benediktiner sind von Gevaert in der Mélopée antique dans le chant de l'Eglise latine (1895) ergänzt worden. Hatten jene die vorguidonische Litteratur (die Schriften Aurelians von Réomé und Reginos von Prüm, Hucbalds Enchiriadis und die Commemoratio des Pseudo-Hucbald) unberücksichtigt gelassen, so sucht Gevaert zur Ausfüllung dieser Lücke das ältere Antiphonarium, welches gerade gegen Ende des 10. Jahrhunderts bedeutende Änderungen in den tonalen Verhältnissen erfuhr, wiederherzustellen. Bei den genannten Schriftstellern finden sich nämlich zahlreiche Antiphonen des Officiums mit unzweideutiger Angabe der Intervalle, zum Teil sogar in doppelter Weise verzeichnet, während die reicher ausgeführten und verzierten Melodien der Responsorien und der Meßgesänge (Introitus, Graduale u. s. w.) uns nur in der rätselhaften Neumenschrift überliefert sind. Das Ergebnis der Untersuchung war zunächst die Erkenntnis, daß viele Melodien der guidonischen Handschriften bereits nicht mehr in der ursprünglichen Tonart stehen: so hat selbst das Musterbeispiel der Paléographie: Iustus ut palma florebit, mit der ganzen Klasse der gleichen musikalischen Form, im 11. Jahrhundert allerdings dem II., aber im 9. dem IV. Tone angehört, wie aus Aurelian bei *Gerbert* l. c. I, 46 zu ersehen ist. Dom Pothiers Graduale enthält nicht weniger als 27 Antiphonen zur Kommunion auf 123 bei Regino, welche in eine andere Tonart übergegangen sind (*Gevaert* l. c. p. VIII).

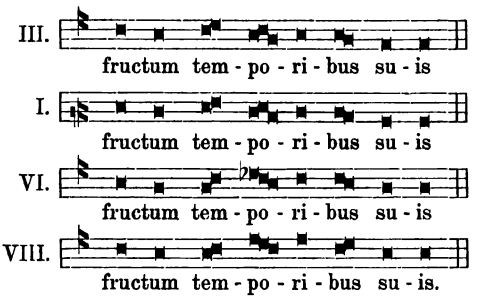
132. Die beiden Hauptgründe der nach Reginos Zeit vorgenommenen Veränderungen waren 1. das Streben, die Ausführung des Gesanges zu erleichtern; man schaffte also den in der Tonfolge sich ergebenden Triton, die falsche Quint und das Intervall der Sext heraus; 2. das Streben, zwei melodische Motive zu verschiedenen Tonarten zu verschmelzen. Ein Motiv wird bisweilen nur im Ausgang einer andern Tonart angepaßt; ein anderes Mal wird es auf andere Tonstufen versetzt, wodurch dann (ausdrücklich oder latent) eine Änderung der Intervalle gegeben ist. Die Vermeidung des

Triton giebt schon Guido von Arezzo als Grund an, weshalb der III. Ton seine Dominante gewechselt habe; wie dem auch immer sein mag, sicher ist, daß von 70 Antiphonen dieser Tonart bei Regino nur ein paar unverändert geblieben sind; z. B. hat die folgende Antiphon des ersten Nokturns der Jungfrauen bloß in der offiziellen Ausgabe (Antiphonarium Romanum) die Dominante bewahrt:



Es wechseln die Tonarten thatsächlich in dieser Weise, daß der III. Ton in den I., der I. in den VIII., der VII. in den V., der VI. in den VIII. übergeht; die Verbindung verschiedener Motive führt noch andere Übergänge herbei.

133. Aber auch schon vor Regino hatten nach dessen eigenem Zeugnisse manche Antiphonen ähnliche Umwandlungen aus ähnlichen Gründen erfahren. Der III. Ton ging in den I., der I. in den VI. oder IV., der III. in den VII. oder VIII., der V. in den II. über. Ja nach Aurelian von Réomé hat die folgende Melodie sich aus dem III. in den I., den VIII. und den VI. verirrt: der Schluß des Themas Malos male perdet verändert sich ohne Änderung des übrigen Teiles in folgender Weise:



Nach Regino und Aurelian waren im 9. Jahrhundert die Formen III. VI. VIII bereits im Gebrauche für den gegebenen Text; die Melodie selbst entartete aber auch noch, auf andere Texte angewandt, in den I. Ton (*Gevaert* l. c. p. 217 s. 353 ss.).

Außerdem ist es Gevaert noch gelungen, von einigen wenigen Antiphonen nachzuweisen, daß sie sich bereits in viel früherer Zeit geändert haben. Das Gesamtergebnis seiner Untersuchungen lautet nun dahin, daß von den 951 Antiphonen bei Regino und dessen Zeitgenossen ungefähr 280 irgend welche Umgestaltung erfahren haben; $^4/_5$ davon konnte er mit Sicher-

heit in ihrer frühern Form wiederherstellen. Er führt uns so das Verzeichnis der Antiphonen vor Augen, wie sie nach aller Wahrscheinlichkeit um 800 in Gebrauch waren. Für die ältere Periode bleiben wir ohne Nachricht. Gevaert macht wahrscheinlich, daß sich das Antiphonarium officii durch die Einfachheit seiner Melodien als dem Antiphonarium missarum voraufliegend erweist; doch diese wie auch die andere Frage, ob wirklich Gregor der Große die definitive römische Sammlung veranstaltet habe, lassen wir hier als ausschließlich der Musikgeschichte angehörig beiseite.

134. Statt dessen wollen wir eine Anzahl ästhetischer Ergebnisse der Forschungen des großen belgischen Musikgelehrten uns zu eigen machen. Das Wesen einer Tonart offenbart sich in der häufigen Wiederkehr der Quint und Terz des Grundtones, wie bei den Griechen, so auch im Kirchengesange; es ist ein Irrtum, wenn man glaubt, die Mediante habe ehedem noch nicht eine so hervorragende Bedeutung gehabt. Die authentischen Kirchentonarten haben mit den Plagalformen die gleiche Finale, während bei den Griechen die drei tiefern Oktavleitern auf D, C, H, deren Quart unter der Quint lag, doch mit dem tiefsten Tone der Leiter schlossen (vgl. *Gevaert* l. c. p. 12 s.). Mit Recht betont Gevaert überall die Bedeutung einer festen Tonart sowohl für die griechische als für die kirchliche Musik. Er fragt daher auch bei den einfachen Antiphonen vor allem nach der die Melodie beherrschenden Tonika. Diese ist es in der That, die durch das Gefühl der Einheit und Geschlossenheit das Vergnügen bedingt, welches eine feste Tonart den aufeinander folgenden Tönen giebt, nach dem Worte des Aristoteles: „Jede Vereinigung und Zusammenfügung mehrerer Dinge ist verschieden je nach der Art der Verbindung; so betrachtet man die Aufeinanderfolge derselben Töne als verschieden, je nachdem sie in der dorischen oder der phrygischen Tonart stehen." Und wiederum: „In jedem Dinge, welches aus mehreren Teilen zusammengesetzt ist und eine Einheit bildet, muß ein Herrschendes und ein Beherrschtes unterschieden werden. Dieses Prinzip thut sich in der ganzen Natur kund und vornehmlich bei den lebenden Wesen; aber auch bei den leblosen giebt es ein Element, das die andern gleichsam beherrscht, z. B. in einer musikalischen Tonart" (Polit. 1, 5; 3, 3).

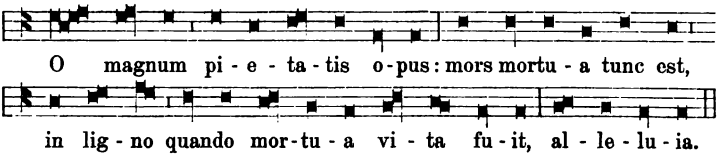
135. Zur Verstärkung des ästhetischen Eindrucks dienen im liturgischen Gesange die oft wiederkehrenden Themen oder Motive, welche die rasche Auffassung der Tonart und der Melodie ermöglichen. Es sind melodische Phrasen in beschränkter Anzahl, welche wegen des treffenden Ausdrucks, den sie der Stimmung im Rahmen einer bestimmten Tonart geben, beliebt geworden sind und nun wie die gebräuchlichen Redensarten in der Sprache immer wieder verwendet werden und immer wieder gefallen, ja in gewissen Grenzen eine stärkere Wirkung thun als neue Erfindungen, sei es, weil sie

wirklich besonders glücklich erfunden sind, sei es, weil sie als bekannte Führer, als wahre „Leitmotive" die Auffassung erleichtern. Die Alten kannten in der Kunst überhaupt das ängstliche Streben, immer und überall neu und originell zu sein, nicht in der Weise, wie es bei uns herrscht. Dazu kommt noch ein anderer Grund. In der rein melodischen Musik wird wie in der Wortsprache die Auffassung dadurch erschwert, daß die Elemente eines Satzes alle erst nacheinander folgen und sich allmählich zu einem Ganzen zusammensetzen; in der harmonischen Musik genügt dagegen der eine oder andere Akkord zur Einführung in die Tonalität. Schon Guido von Arezzo bemerkt daher, daß man beim liturgischen Gesange nicht gleich anfangs wisse, was folge, sondern erst am Schlusse durch einen Rückblick der Abschnitt oder die Phrase völlig klar werde; ebendarum, so fügt er hinzu, ist die Finale von solcher Bedeutung (Microl. bei *Gerbert* l. c. II, 12). Solche Themen finden wir als „Nomen" bei den alten Griechen, bei andern Völkern unter anderem Namen. Gevaert zählt im ganzen Tonarius des Regino nur 47 solcher typischen Formen. Dieselben beginnen mit dem Grundtone der Tonart oder der Mediante oder der Quint, die indes noch einen Ton als Vorschlag (gleichsam Auftakt) zulassen; sie schließen mit dem Grundtone. Die Formel des Anfangs strebt zur Quint empor oder zu deren Oktave hinab; jeder Modus hat seine charakteristischen Anfänge und Schlüsse. Rücksichtlich der Intervalle beobachtet Gevaert, daß der Sprung der Quart und Quint nicht überall zulässig ist, sondern die aufsteigende Quint z. B. nur über dem Grundtone der Tonart vorkommt, wo sie dann sehr bezeichnend wirkt. Der in kleinere Intervalle aufgelöste Triton sei im 9. Jahrhundert noch ziemlich häufig, werde aber mit der Annäherung an die Gegenwart immer seltener.

136. Über den rhythmischen Bau der Antiphonen wird folgendes bemerkt. Die einfachsten enthalten nichts als eben das Motiv; sie haben die Länge eines mäßigen Verses oder des einfachsten musikalischen Satzes. Die Melodie durchläuft (etwa bis zur Dominante) eine kurze Strecke in auf- oder absteigender Linie, doch nicht ohne den Reiz einer gewissen Spannung. Den Text giebt oft ein halber Psalmvers ab; doch da zum Singen etwas mehr Zeit als zum Recitieren des Textes erfordert wird, so findet sich auch eine solche kurze Melodie öfters noch in zwei musikalische „Abschnitte" geteilt; sie werden in den Büchern durch eine nicht durchgehende senkrechte Linie bezeichnet und im Vortrage durch eine ganz kurze Pause getrennt. Auch eine Dreiteilung dieser Art kommt vor. Immer wird erfordert, daß der musikalische Gedanke irgend welche Entwicklung zeige und durch den Ganzschluß auf der Tonika abgerundet sei.

Die Teilung der Melodie in mehrere Glieder muß eintreten, so oft sie ein wenig umfangreicher wird oder sich von der syllabischen Recitation weiter entfernt. Die gewöhnliche Form der Antiphonen ist also diese, daß eine

Melodie, zu einem ganzen Psalmvers oder einem ebenso umfangreichen Texte gesetzt, deutlich mehrere Teile mit merklicher Selbständigkeit unterscheiden läßt; diese Teile können selbst wieder in kleinere Glieder zerfallen, und jede etwas feierlichere Melodie erlaubt sich gern über einigen Textsilben eine Figur von drei und mehr Tönen. Als Beispiel diene die Vesperantiphon O magnum der offiziellen Ausgabe; sie ist annähernd gleich dem alten Texte bei Regino:



Die metrische Form, das Distichon des Textes, ist schon ziemlich frei behandelt; dafür aber folgt die Gliederung der Melodie dem Sinne desto treuer: der Ausruf zu Anfang wird des größern Nachdrucks halber als vollständiger Satz behandelt, durch einen Halbschluß auf der Quint geteilt, aber in der Tonika geschlossen. Die drei übrigen Abschnitte (dem Sinne nach die Begründung des obigen Ausrufes) gehen auf die Mediante und die Quint, das dritte Mal auf die Tonika aus; das Alleluja ist eine Schlußverlängerung.

Die größten Antiphonen, besonders zum Magnificat und Benedictus, haben noch umfangreichere Texte und eine künstlicher gegliederte, reicher verzierte Melodie; sie nähern sich den ornamentierten Melodien der Messe, wie auch umgekehrt diese manchmal eine einfache melodische Struktur aufweisen (vgl. die Wagnerschen Ausführungen oben Nr. 130).

Das Verhältnis der Grundthemen zur fertigen Melodie ist folgendes. Abgesehen von den allereinfachsten Antiphonen, wird das Thema wiederholt, erweitert, episodisch bereichert, melismatisch verziert, durch Wechsel von b und h, der authentischen und plagalen Form, weiter ausgeführt, kurz, auf eine freie Weise umgestaltet, so daß die Erfindungsgabe des Komponisten den ihr gebührenden Spielraum gewinnt. In allem diesem dürfen wir wiederum an die stilistische Gestaltung der Sprache erinnern: ein geschickter Stilist wird die geläufigen Redewendungen der Sprache teils unverändert an geeigneter Stelle wiederholen, teils geschickt umgestalten, neuen Gedanken auch neue Wendungen anpassen u. s. w. Schon Horaz sieht die Kunst des Schreibens in dem verständigen Anschlusse an die gewöhnliche Sprache des Lebens in Verbindung mit der maßvollen Neuschaffung der Sprache und rät dem Dichter die umsichtige, selbständige Nachahmung als den sichersten Weg an. In der Musik haben die alten Griechen sich an den gleichen Grundsatz gehalten, und dieser ist es auch, welcher die Komponisten der liturgischen Texte geleitet hat. In den frühern Jahrhunderten wurde da-

durch das Behalten der Gesänge trotz der unvollkommenen Notenschrift bedeutend erleichtert.

137. Gevaert giebt schließlich sein Urteil über den künstlerischen Wert des Antiphonarium officii ab; dieses muß uns bei der Bedeutung, welche der große Musikgelehrte auch als praktischer Musiker hat, willkommen sein. Er führt sein Urteil ein mit den Worten: „Melodien von meistens geringem Umfange, ohne den Reiz eines regelmäßigen Rhythmus und einer Instrumentalbegleitung, Melodien ferner, welche etwa 30 Grundthemen nach festen Methoden der Variation immer und immer wiederholen: das sind die Gesänge, welche uns einzig und allein beschäftigt haben. Ist nun aber eine so dürftige Musik, ein so einfaches System der Komposition zu wahrhaft ästhetischen Schöpfungen ausreichend gewesen?" Gevaert steht nicht an, diese Frage mit einem entschiedenen Ja zu beantworten. Diese Gesänge sieht er als eine lebendige Quelle des echten ästhetischen Genusses an. Er staunt über die außerordentliche Lebenskraft, die nach so vielen Jahrhunderten auch den Kenner der modernen Musik noch kräftig anrege und den heute oft ausgesprochenen Satz Lügen strafe, daß die Wirkungen der Musik von einer Art Mode bedingt seien. Die Kirchenmusik biete nicht jenen Reichtum packender Empfindungen, Bilder und Ideen und überwältige nicht wie die reichere polyphone Musik durch besonders neue und mächtige Eindrücke; sie finde aber in der schlichten Melodie, in der wenigstens latenten Harmonie und einem elementaren Rhythmus der symmetrischen Gliederung die Mittel, einen bescheidenen Reiz auszuüben und gewisse einfache Gefühle, wie sie zum Gottesdienste passen, zum treffenden Ausdruck zu bringen. Den einen Vorzug habe aber diese Art Musik voraus, daß sie sich nicht abnütze; die Zeit scheine auf dieselbe keine Macht mehr zu haben. Gevaert belegt auch die zarte Malerei des Stimmungsausdrucks mit anschaulichen Proben. Schließlich hebt er noch hervor, daß zuweilen ganze Gruppen von Antiphonen sich zu einer höhern Einheit verbinden.

138. Hier ist nun der Ort, die Frage über die Ursprünglichkeit des von den gelehrten Benediktinern hergestellten alten Chorals genauer ins Auge zu fassen. Gevaert führt uns rücksichtlich der Antiphonen bis ins 9. Jahrhundert, also ungefähr 200 Jahre weiter zurück. Zugleich legt er durch augenscheinliche Beweise klar, daß die Ordnung der Melodien nach Tonarten vom 9.—11. Jahrhundert eine bedeutende Wandlung erfahren hat; damit hängen aber nicht selten Änderungen in der Lesart zusammen. Die alten Schriftsteller bezeugen beides auch ausdrücklich. Der Rückschluß von dem Textbestande des 11. Jahrhunderts auf den des 9. und weiter zurück war also nicht völlig berechtigt. Die Methode der Forschung selbst wird dadurch ein wenig in Mitleidenschaft gezogen; es genügte nicht, zumal da leicht mehr geschehen konnte, nur die guidonischen Handschriften zu vergleichen.

Die Paléographie musicale und Wagner legen freilich den Musikschriftstellern des Mittelalters, welche als einzige weitere Quelle übrig bleiben, eine sehr geringe Bedeutung bei. Allein da kann man ihnen unmöglich Recht geben. Fast alle jene Schriftsteller waren trotz ihrer Belesenheit und, wenn man will, Befangenheit in den Kompendien der altgriechischen Theorie (Boëthius und Marcianus Capella) oder des byzantinischen Musiksystems zugleich praktische Musiklehrer, die keineswegs ins Blaue hinein über den Kirchengesang philosophierten, sondern ihre Theorien ganz ernstlich auf den kirchlichen Gesang anwendeten und teilweise auch aus der Praxis herzuleiten bemüht waren. Es ist durchaus unberechtigt, ihre Zeugnisse so zu entwerten, wie es neuerdings geschehen ist.

Es sei jedoch bemerkt, daß auch Gevaert zugiebt, die von ihm untersuchten Antiphonen hätten im allgemeinen ihren melodischen Gang nicht geändert, weil die Neumen zwar nicht die genauen Intervalle bezeichneten, aber doch ein Bild von dem Steigen und Fallen der Melodie gaben (Mélop. p. 187). Man kann das auch heute noch durch Vergleichung der Neumenbücher konstatieren. Die Ausgabe der Benediktiner stimmt mit denselben offenbar viel genauer als die Neuausgabe des 16. Jahrhunderts überein. Viel Grund zum Streite gegen den von der Kirche adoptierten Text hatte freilich die Paléographie darum noch nicht. Auf alle Fälle stand das vom hl. Gregor ausgeübte Recht, die Choralbücher zu revidieren, zu ändern und zu ergänzen, auch jedem seiner Nachfolger zu. Wenn er selbst die ambrosianischen Melodien erheblich verkürzte und stellenweise melodischer gestaltete, so haben die Meister des 16. Jahrhunderts im Auftrage des Papstes ebendasselbe gethan. Ja bei der Vergleichung des sogen. gregorianischen Chorals mit dem offiziellen kann man ebenso gut dem letztern den größern sowohl praktischen als ästhetischen Wert zusprechen; denn wem will man es verübeln, der die langen Melismen, besonders auf tonlosen Silben, für minder schön und wegen der Schwierigkeit des Vortrags auch für minder praktisch erklärt, und der das Gefühl für die Tonika in der neuern Redaktion erheblich besser ausgeprägt findet?

139. Doch noch mehr: ist es denn so sicher, daß seit Gregor dem Großen bis ins 9. Jahrhundert nicht noch viel *tiefer greifende* Änderungen an den Melodien vorgenommen worden sind? Wie gesagt, wird die allgemeine melodische Linie des Liber gradualis allerdings durch die Neumenbücher bestätigt; aber wie zahlreiche Abweichungen von der Weise, wie die Neumen ursprünglich zu lesen waren, sind dabei noch denkbar! Die Unsicherheit in der Lesung der Neumen wird ja von den Schriftstellern so oft und so nachdrücklich vorausgesetzt oder betont, daß es Willkür ist, daneben noch eine solche Identität der Neumen- und der Notenbücher zu behaupten, wie diese nötig ist, um den Choral der notierten Bücher im

strengen Sinne als „gregorianisch" bezeichnen zu können. Die fast vollkommene Übereinstimmung der vorliegenden Übertragung der Neumen in das guidonische Notensystem bei den 1200 von den Benediktinern verglichenen Handschriften rechtfertigt das noch nicht. Um nicht davon zu reden, daß die Grundsätze, welche man in der Paléographie bei Aufnahme oder Ausscheidung von Varianten befolgt hat, nicht so klar vorliegen, wie es die philologische Kritik fordert, so beweist vielleicht gerade der behauptete Mangel erheblicher Varianten in einer solchen Menge von Handschriften, daß alle aus einer Quelle geflossen sind, und daß demnach auch nur eine Art, die Neumen zu lesen, der ganzen Übertragung zu Grunde liegt. Das ist nach den Verhältnissen keineswegs unwahrscheinlich. Von Guido dem Aretiner rührt die Kunst her, die Neumen ebenso einfach wie unzweideutig auf und zwischen den vier Linien zu notieren. Natürlich bemühten sich seine Schüler und Freunde sehr eifrig um eine Abschrift des von ihm angefertigten Exemplares. Es war ja die selbständige Umsetzung der alten Tonschrift in die neue keine leichte Sache; Guido aber hatte in der Musik eine weit über die nächste Umgebung hinausgehende Autorität. Daher wird man sich, soweit sein Ansehen reichte, einfach an seine Vorlage gehalten haben.

Suchen wir diese Voraussetzungen näher zu begründen. Von der Schwierigkeit, die Neumen richtig zu lesen, sagt Guido selbst (wenn auch vielleicht mit einiger Übertreibung): Sänger und Schüler von Sängern könnten ohne Lehrer in hundert Jahren nicht einmal eine einzige Antiphon richtig singen lernen; es stimme auch keiner mehr mit dem andern überein; der verschiedenen Antiphonare gebe es nicht zwei oder wenige, sondern jede Kirche habe wieder ihr besonderes. Andere, so fährt er fort, änderten vieles nach Gutdünken; man müsse es also auch ihm nicht verübeln, wenn er mit ganz geringen Änderungen den allgemein gebrauchten Gesang in einer Notenschrift, die jedes Kind lernen könne, vorlege. So vollkommen immer die Neumen geschrieben seien, sie blieben blind und wertlos ohne die Beihilfe der Buchstaben und Farblinien (De ignoto cantu, bei *Gerbert* II, 34 sqq.). Von diesem Zeugnis darf man immerhin vieles als übertrieben abmindern; die eine Thatsache wird doch nimmer widerlegt: die Neumen waren überaus schwer zu lesen, diese Schwierigkeit führte zu großer Verwirrung in der Praxis des Gesanges und in den Texten der Bücher, und es ist Guido selbst nicht ohne einige Eingriffe in die ihm zugängliche Tradition die Herstellung seines Antiphonars möglich gewesen. Dabei ergiebt sich aus Guidos Worten, daß er selbst durchaus nicht aus den Büchern allein, sondern ebensosehr aus der mündlichen Überlieferung und auf Grund seines musikalischen Urteils die Zweifel löste. Alles dies sagt sein Zeitgenosse Johannes Cotton noch deutlicher: „Jeder

singt derartige Neumen nach seinem Gutdünken höher oder tiefer; wo du eine kleine Terz oder eine Quart anwendest, setzt ein anderer eine große Terz oder eine Quint an, und ist noch ein dritter dabei, so weicht er von beiden ab. Der eine sagt: Magister Trudo hat mich unterwiesen; der andere entgegnet: Ich habe von Magister Albinus gelernt; der dritte darauf: Aber Magister Salomon singt fürwahr ganz anders. Um nicht weitschweifig zu sein: selten stimmen drei in einem Gesange überein, geschweige denn tausend. Denn da sich natürlich jeder auf seinen Magister beruft, so ergeben sich so viele Arten zu singen, als Lehrer in der Welt sind (bei *Gerbert* II, 257 sqq.). Nicht viel besser stand es bereits im 10. Jahrhundert. Die erste Besprechung der Neumen, die uns begegnet, nämlich in der Musica enchiriadis, ist eine Klage. Hucbald, der Verfasser dieser Schrift, hat eigene Zeichen, nämlich die sogen. Dasia-Noten, erfunden, um die Intervalle der Neumenschrift unzweideutig zu fixieren; diese sei nämlich, so sagt er, ein durchaus unsicherer Führer; z. B. sehe man freilich, ob ein Ton steige oder falle, aber ob um einen, zwei oder drei Tonschritte, das könne man nur durch mündliche Unterweisung lernen (*Gerbert* I, 117).

Diese Zeugnisse müssen genügen zum Beweise, daß auch Guido selbst ohne die lebendige Tradition nichts zu stande gebracht haben würde. Inwieweit also seine Übersetzung im einzelnen rücksichtlich der Intervalle den ursprünglichen Text wiedergab, können wir nicht wissen. Sein Ansehen wird uns wohl einige Bürgschaft geben, daß er mit Umsicht und Einsicht versucht hat, den besten Usus der Zeit, d. h. die beglaubigtste Art, den Choral zu singen, soweit sie ihm erreichbar war, herzustellen; aber ein zweiter oder dritter Übersetzer der gleichen oder einer frühern Zeit hätte mit derselben Einsicht und Vorsicht arbeiten und doch einen in vielfacher Hinsicht verschiedenen Gesangstext herstellen können, zumal wenn er einer ganz andern Schule angehörte. Wir müssen gerade aus der Übereinstimmung der guidonischen Notenbücher den Schluß ziehen, daß uns eben nur seine Recension vorliegt, die auf völlige Übereinstimmung mit dem Original der kirchlichen Melodien keinen Anspruch machen kann.

Was den andern Punkt anlangt, nämlich die äußere Wahrscheinlichkeit dieser Ansicht von der Herkunft aller notierten Choraltexte aus der guidonischen Schule, so wird diese abermals durch Guidos eigenen Bericht beleuchtet. Im Briefe an seinen Freund Michael erzählt er, wie der Ruf von seiner neuen Lehrmethode und deren Erfolgen den Papst Johann XIX. veranlaßte, ihn nach Rom einzuladen. Hier legte Guido sein Antiphonar vor, in welchem der Papst „wie in einem Wunderwerke blätterte". Er ruhte sogar nicht, bis er einen Vers nach dieser Methode gesungen hatte; denn er konnte kaum glauben, was er von der Leichtigkeit derselben hatte

sagen hören. Guido war wegen Krankheit genötigt, Rom allsogleich wieder zu verlassen, mußte aber dem Papst behufs weiterer Unterweisungen in Rom seine Rückkehr versprechen (*Gerbert*, Script. II, 43). Somit war bereits in Rom der günstigste Boden und die höchste Empfehlung für das große Unternehmen gefunden. Es gewann um so mehr Freunde, weil ihr Urheber längst wegen der Einfachheit und praktischen Klarheit seiner musikalischen Schriften weit und breit das größte Ansehen genoß. Kaum ein musikalischer Schriftsteller fand zu seiner und in der nachfolgenden Zeit einen so ausgebreiteten und dauernden Ruhm wie er; die wichtigsten Entdeckungen wurden mit seinem Namen in Verbindung gebracht und er schließlich als „Erfinder der Musik" gefeiert. Da das gewohnte Singen nach Neumenbüchern vielerorts noch lange in Übung blieb, so war Zeit genug, daß die Abschriften seines Antiphonars sich über die Welt verbreiteten. Wenn uns also die fast völlige Identität der nach Guidoscher Methode angefertigten Handschriften nötigt, auf einen Archetypus zurückzugehen, so steht diesem Schlusse auch kein äußeres Hindernis im Wege.

Bei der Beurteilung der Ursprünglichkeit des Textes muß weiter noch beachtet werden, daß selbst neumierte Handschriften der reich verzierten Choralmelodien uns erst aus dem 9. Jahrhundert erhalten sind. Die Behauptung, schon der hl. Gregor habe sich der ausgebildeten Neumenschrift bedient, ist noch nicht genügend erwiesen. Fleischer spricht sich in seinen „Neumenstudien" allerdings für den Gebrauch der Neumen durch Gregor aus; er versteht aber die ältern einfachen Neumen; lange Vokalisen prägen nach ihm im Gegenteil einer Abschrift des gregorianischen Autographs „den Charakter der Unursprünglichkeit unweigerlich auf" (I, 17). Jedenfalls müssen wir auch aus einem andern Grunde die Jahrhunderte von Gregor dem Großen bis zu der Zeit, da die ausgebildete Neumenschrift uns vorliegt, noch besonders in Rechnung bringen, wenn wir uns ein Urteil darüber bilden wollen, ob der Notentext des 11. Jahrhunderts mit großer Wahrscheinlichkeit als der ursprüngliche angesehen werden könne. Denn mit dieser Annahme wird für den Kirchengesang in jener alten Zeit eine Unveränderlichkeit angesetzt, welche er nachweislich vom 9. bis 11. Jahrhundert und in allen nachfolgenden Zeiten nicht gehabt hat. Es ist also nicht wohlgethan, so entschieden von „gregorianischen" Melodien im strengen Sinne des Wortes zu reden fast ohne irgend einen andern Beweis, als die Übereinstimmung der ältesten Notenhandschriften nach Guidoscher Methode.

Kehren wir nun zu Gevaert zurück, so bleibt noch zu erwähnen, welche Anschauung dieser Gelehrte sich von den Choraltonarten gebildet hat. Er geht in der Mélopée von der griechisch-römischen Musik aus, die er in seinem größern Werke behandelt hatte, und sucht die Tonarten, welche die weltliche Citharödie in den ältern christlichen Jahrhunderten zur Anwendung

brachte, in dem Hymnen- und Antiphonenschatze der Kirche wieder zu finden. Die Tonarten nun, welche er für die Citharöden feststellt, sind folgende: zuvörderst eine E- und eine G-Tonart mit E und G als Toniken und Finalen, so wie wir sie oben beschrieben haben. Die G-Tonart hat auch eine plagale Form und läßt den Schluß auf der Mediante statt auf dem Grundtone zu. Eine andere Spielart schließt auf der Quint, aber in der untern plagalen Lage. Eine weitere F-Tonart hat ebenfalls den Schluß auf der Quint in der tiefern Lage. Dazu kommt eine regelrechte, authentische A-Tonart wie die oben Nr. 104 beschriebene. Also Tonarten mit D oder C oder H als Tonika werden nicht anerkannt.

* * *

140. Gegen diese Theorie erhebt sich mit großer Entschiedenheit Ant. Dechevrens S. J. im ersten Bande seiner Études musicales p. 426 ss. Seine Auseinandersetzung mit dem großen Kenner der Musik des Altertums beweist nur wieder, wie vieldeutig die Angaben der Griechen sind und immer bleiben werden. Man muß gestehen, selbst die Grundlage der in Rede stehenden Tonartenlehre Gevaerts, nämlich seine Anschauung von der griechisch-römischen Citharödie, wird von Dechevrens bedenklich erschüttert (l. c. p. 427—448); wir gehen an dieser Stelle nicht weiter darauf ein. Eine zweite Auseinandersetzung ist von größerer Wichtigkeit. Gevaert hat mit großem Nachdruck die wesentliche Verschiedenheit der musikalischen Struktur der Antiphonen und Hymnen einerseits und der melismatischen Responsorien und Meßgesänge andererseits verteidigt: die erstern sollen schon aus dem 4. oder 5. Jahrhundert datieren und dem griechischen Musiksystem, wie es sich in Italien überliefert hat, angehören. Die andere Gruppe der Kirchengesänge habe orientalisches Gepräge und sei erst im 7. Jahrhundert durch die griechisch-syrischen Päpste nach Italien gebracht worden; nur auf diese passe das Achttonsystem oder die Oktoechos. Eine solche Unterscheidung nach der Zeit und dem Orte des Ursprungs wird von Dechevrens bestritten und die Gesamtheit der Kirchengesänge auf ein und dasselbe System und eine und dieselbe Quelle zurückgeführt. Mit dieser Streitfrage beschäftigt sich *Dechevrens* l. c. p. 449—472. Die Stichwörter sind: Tonarten der Citharöden oder System der Oktoechos — griechisch-römische oder aber griechisch-syrische Musik; wie die letztere weiterhin näher zu bestimmen sei, darüber spricht sich Gevaert nicht aus, Dechevrens erklärt sie kurzweg für die der jüdischen Tempelmusik entstammende altchristliche Musik.

Gevaert weist die Schwierigkeiten auf, welche die Antiphonen und Hymnen dem Achttonsysteme bieten, und löst sie durch Anpassung an das von ihm aufgestellte System der Citharödie. Bei den meisten Tonarten hat die Identifizierung in der That keine Schwierigkeit; aber schon diese Über-

tragung hat doch das Mißliche, daß sich zwei Tonarten der Citharödie in den kirchlichen Melodien nicht vorfinden, nämlich die mit der Leiter auf C und auf D (wie nämlich Gevaert diese auffaßt, als auf der Quint schließende Tonarten); dafür muß er aber von der F-Leiter, die sich bei den Citharöden nicht vorfindet, im Choral sogar zwei Varianten annehmen. Für den sechsten Ton ferner, der fast immer mit b auftrete, glaubt Dechevrens, daß eine C-Tonart angenommen werden müsse. Seine weitern Einwendungen sind folgende: 1. Gevaert unterdrückt den ersten Kirchenton; dagegen aber wird mit Recht darauf hingewiesen, daß manche Melodien des zweiten Tones offenkundig, andere wenigstens einschließlich ein h enthalten und darum eine Transposition nach A nicht zulassen, weil sich so ein fis ergäbe; Gevaert nimmt diesen chromatischen Ton einfach in seine A-Leiter auf, obwohl der Gang der Melodie, gemäß dem Tetrachordsysteme, kaum erlaubt, an eine Ausweichung, die sogar ziemlich häufig sein müßte, zu denken; die Transposition der Melodien des ersten Kirchentones ist also nicht gerechtfertigt. 2. Beim zweiten Tone nimmt Gevaert eine Transposition nach F und einen Terzenschluß an; allein dann erscheint in manchen Fällen die Tonika in den Melodien kaum oder gar nicht, was Gevaert auf künstliche Weise erklärt, umgekehrt aber fallen bei der Voraussetzung der plagalen G-Tonart (D—d) alle Schwierigkeiten weg. 3. In dem vierten Ton erkennt Gevaert eine G-Leiter mit dem Schluß auf der Mediante. Hier giebt ihm sein Gegner Recht für einen Teil der Melodien, zu denen z. B. das bekannte Creator (oder Conditor) alme siderum zu zählen ist, die ihrer ganzen Struktur nach einer Durtonart angehören, also G (oder auch C) zum Grundtone haben, während sie im Kirchengesang in E stehen; der Schluß auf der Mediante ist hier nicht zu leugnen. Für andere Melodien des dritten Tones weist aber Dechevrens aus dem Bau der Melodie nach, daß sie allerdings zur E-Tonart zu zählen sind. 4. Bei den besprochenen Tonarten weist nun Dechevrens noch wieder besonders nach, daß die Verhältnisse bei den Gradualmelodien, welche einem andern Musiksysteme zugeteilt werden, gar nicht anders liegen. Dasselbe gilt von einzelnen Unregelmäßigkeiten, die beiderseits anerkannt werden müssen; sie fallen aber als vereinzelte Erscheinungen nicht ins Gewicht. Somit erscheint der lang ersehnte und endlich von dem belgischen Musikgelehrten angetretene Beweis für die griechische Herkunft des kirchlichen Musiksystems im Abendlande, alles in allem genommen, doch nicht annehmbar. Es fragt sich, wie Dechevrens selbst mit der Theorie der Oktoechos ohne Rückbeziehung auf die alten Griechen zurechtkomme, und welche Mittel er finde, um für gewisse unleugbare Schwierigkeiten der Achttonlehre eine befriedigende Lösung zu geben.

141. Es ist bekannt, daß im Mittelalter die Überzeugung herrschte, das System der Kirchenmusik sei von den alten Griechen überkommen; der

Doppelstrom der abend- und morgenländischen Überlieferung wurde beiderseits nach Griechenland zurückgeleitet. Boethius und Marcianus Capella wurden daher gewöhnlich als Lehrbücher in den Schulen gebraucht und genossen unbedingtes Ansehen. Man war sich kaum recht bewußt, ein wie großer Unterschied zwischen dem altgriechischen Tonsystem und dem der Oktoechos sei; und nicht viel anders scheinen selbst heute manche zu denken.

Boethius legte zu dieser Anschauung den Grund, indem er das griechische Tonartensystem eingehend vortrug und zwar die Zahl der griechischen Skalen nicht wie Cassiodor auf 15, noch auf 7, sondern auf 8 festsetzte. Es scheint, daß er bereits eine Kenntnis von den acht Kirchentonarten hatte und bei den Griechen die Theorie dafür suchte. Bei Migne sind seiner Tabelle sogar die Namen Protus, Deuterus u. s. w. beigeschrieben; im Texte ist davon freilich nicht die Rede, und der Wolfenbütteler Codex, welchen Paul in seiner Ausgabe und Erklärung des Boethius facsimiliert hat, läßt diese Bezeichnungen fort; aber nur in jener Voraussicht läßt sich erklären, wie der gelehrte Mann aus Ptolemäus acht Tonarten herauslesen konnte, da dieser durchaus nur sieben Töne anerkennt und bloß nebenher der Achtzahl gedenkt. Verzeihlicher war der Irrtum, wenn er nicht erkannte, daß der Grieche gar nicht von Tonarten, sondern von Transpositionsskalen redet, und wenn er demgemäß die Namen der griechischen Transpositionsskalen auf die kirchlichen Tonarten übertrug. Der seltsame Irrtum ist geblieben; die Tonart, welche im Griechischen die phrygische hieß, wird im Mittelalter die dorische genannt, die dorische der Griechen heißt die phrygische u. s. w., nur weil man Tonarten und Transpositionsskalen verwechselte. Unter den griechischen Tonarten waren übrigens auch die von A, H und C, so daß die Gleichstellung allseitig verfehlt war (*Boeth.*, De Musica lib. IV, c. 14 sqq.).

Notker Labeo wiederholt im 11. Jahrhundert dieselben Namen; daneben aber sagt er, daß nur vier Tonstufen die Melodien schließen könnten und eine Finale je zwei Tönen gemeinsam sei, was nur vom Systeme der Oktoechos gilt (De Musica, in den beiden Kapiteln De octo tonis und De octo modis, bei *Gerbert* l. c. I, 96. 98). Ein ähnlicher, vielleicht durch die Annahme einer Interpolation zu erklärender Widerspruch liegt bei Aurelian von Réomé vor, wenn man Kapitel 5 und 6 mit Kapitel 8—20 vergleicht. Dechevrens macht wahrscheinlich, daß auch die Unterscheidung von Plagaltönen, sowohl bei den abendländischen als auch die etwas verschiedene bei den morgenländischen Christen, sich auf dieselbe Verwechslung der Tonarten und der Transpositionsskalen zurückführen lasse (I, 384 s.). Es scheint in der That, daß diese Unterscheidung nicht ursprünglich ist; viele Melodien schwanken ja zwischen beiden Formen, wie schon Hucbald in der Harmonica Institutio bemerkt (*Migne*, PP. lat. CXXXII, 944).

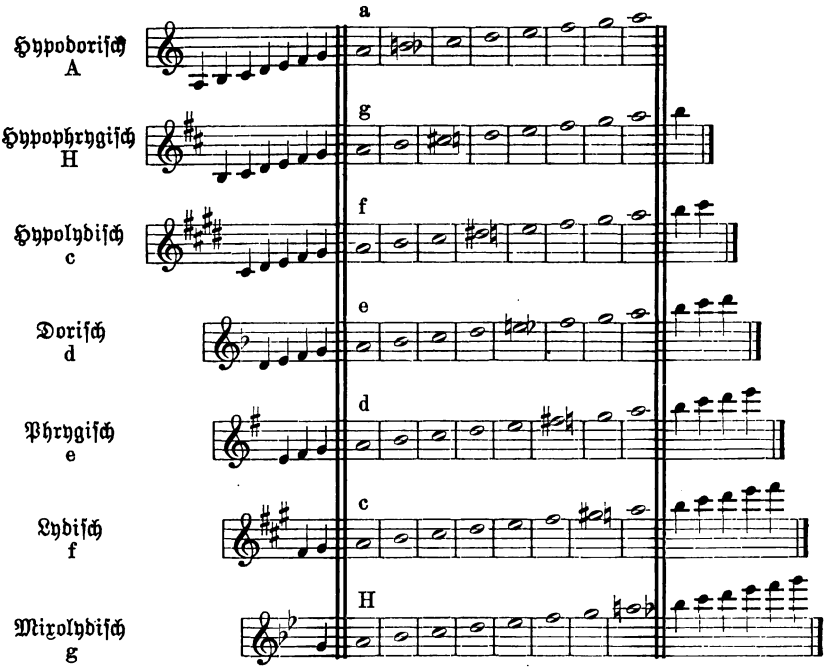
Wiederholt reden die Theoretiker (z. B. Cotton, bei *Gerbert* l. c. II, 241 sq.) auch von vier ältern oder Haupttönen.

Die Musiktheorie des Abendlandes war also griechisch, aber von mancherlei Irrtümern entstellt. Einer der hauptsächlichsten war die willkürliche Verwechslung des h mit b, welche für den obern Teil der Leitern (die kleine Oktave) allgemein zugestanden wurde; einige dehnten sie auch auf die große Oktave aus. Die beliebige Anwendung von b statt h zerstörte in manchen Fällen den Charakter der Tonart; so oft z. B. im siebenten oder achten Tone sich regelmäßig ein b findet, haben wir, wie schon Marchetti von Padua richtig bemerkt, die vollkommene Ähnlichkeit mit dem ersten und zweiten Tone (bei *Gerbert* III, 114). Man hatte denn auch immer das Gefühl, daß b nicht recht an seinem Platze sei; Guido von Arezzo giebt einen Weg an, wie man es „ganz vermeiden" könne (bei *Gerbert* II, 8). Über den Ursprung dieses einzigen chromatischen Tones wußte man nichts anderes, als daß er „bisweilen unentbehrlich sei" (*Gerbert* II, 234). Warum aber kein anderer chromatischer Ton? Man würde geantwortet haben: wegen des Tritonus, welcher entsteht, so oft die Tonfolge von f zu h oder umgekehrt in der Melodie vorkommt. Das war aber nicht der Grund, weshalb bei den Griechen neben h ein b gebraucht wurde, und in unserem C-Dur läßt sich doch der Tritonus leicht umgehen. In ältester Zeit hatte man übrigens wenig Abneigung gegen denselben.

142. Um die Verwirrung, welche durch die Kenntnis der griechischen Theorie in das Tonsystem des Mittelalters gebracht wurde, zu veranschaulichen, genügt ein flüchtiger Rückblick. Die Musiktheorie der Griechen geht auf Pythagoras zurück, dessen Schule noch in der spätesten Zeit bedeutende Vertreter zählte, unter andern den gelehrten Ptolemäus. Im Grunde befolgte diese Schule die wissenschaftlich beste Methode, indem sie sich eng an die Ergebnisse der Akustik anschloß. Wir haben nun wenigstens vier alte Zeugnisse dafür, daß anfangs nur drei Tonarten, nämlich die von C, D und E, anerkannt wurden. Da ferner von Pythagoras berichtet wird, daß er in der kleinen Oktave neben b auch h in seine Normalleiter von zwei Oktaven aufnahm, so kann, weil die Griechen noch keinerlei Scheu vor dem Tritonus hatten, nur angenommen werden, daß Pythagoras seine drei Tonarten in die obere Quart transponieren wollte; zugleich muß er, um auch eine Tonleiter auf H zu erhalten, die Tetrachorde der E-Leiter umgelegt haben.

So viel ist sicher, daß man frühzeitig mit sieben Tonarten auf den sieben verschiedenen Stufen der Oktave rechnete. Die Begriffe von Tonart und Transpositionsskala wurden damit schon teilweise zusammengeworfen. Doch wissen wir nicht, daß man jemals willkürlich b und h vertauscht hätte, sondern eine F-Leiter z. B. hatte nur dann b, wenn eine wirkliche

Modulation stattfand, sonst regelrecht ihr h. Das System der Doppeloktave behielt man bei, transponierte aber in der von Aristides Quintilianus (bei *Meibom,* Musicae auctores p. 18) beschriebenen Weise alle Tonarten auf den Mittelton der Doppelleiter, d. h. auf das kleine a, da man mit dem großen A zu zählen begann. Unter Beibehaltung der absoluten Höhe verschob man aber für die Theorie die Normal-Doppelleiter, so daß sich (im Violinschlüssel geschrieben) folgendes System der Transpositionsskalen ergab, innerhalb deren man von der Stufe des a aus, wie es auf der Normalleiter ohne Vorzeichen steht, sieben verschiedene Tonarten ablesen kann.



Die an der Seite beigeschriebenen Namen der griechischen Tonarten übertrug nun das Mittelalter auf die ganze Doppelleiter und somit auf die Kirchentöne, je nachdem sie von diesem oder jenem Anfangstone der Leiter aufsteigen. Dorische Tonart nannte man also nicht den Ausschnitt der mit D beginnenden Transpositionsskala, also die auf die Höhe des ursprünglichen a (der ersten Doppeloktave) versetzte E-Leiter, sondern diejenige Kirchentonart, welche sich rein diatonisch auf D aufbaut. Die Vorzeichnung der Doppelleiter wurde gar nicht beachtet. Sodann wurde nicht viel gefragt, ob wirklich alle Kirchentonarten jene Anfangstöne der Doppeloktaven zu Grundtönen (Toniken) haben. Genug, man wurde so leidlich mit der Anwendung der griechischen Lehre auf die christliche Musik fertig. Nur war für einen achten Kirchenton noch kein Platz gefunden; allein Boethius,

dessen Tabelle eben jenes pythagoreische Schema der Transpositionsskalen wiedergiebt, (oder der Gewährsmann des Boethius) erinnerte sich, daß Ptolemäus irgendwo berichte, es hätten einige acht Töne angenommen, und damit kam man aufs schönste aus: der achte Ton (d. h. ein Hypermixolydisch oder höheres Mixolydisch auf a), den Ptolemäus verwirft, weil er nur die Wiederholung der ersten Transpositionsskala (A) in der höhern Oktave sei, mußte den Namen für den tiefsten, ganz verschiedenen Kirchenton, eine plagale D-Tonart (auf A), abgeben. An den obigen Skalen ersieht man, daß diese neue hypodorische Kirchentonart sich auf A, nicht auf a erhebt, während das griechische Hypodorisch auf a sich aufbaut. Die ganze Ordnung der Skalen nach der Höhe ist geradezu umgekehrt. Das kirchliche Mixolydisch ist die höchste, das griechische die tiefste Tonart (H). Die Griechen schritten übrigens zu zwölf und fünfzehn Transpositionen fort, bis Ptolemäus auf die alte Siebenzahl der Pythagoreer zurückkam. An ihn konnte nun Boethius anknüpfen, und der Schein, als befinde man sich mit dem Achttonsystem genau im Geleise der griechischen Theoretiker, täuschte lange. Und doch sprach noch so manches Andere gegen die Identität der altgriechischen und der christlichen Musik. Die plagale Form der Tonarten war den Griechen nicht bekannt; die Spur, welche Gevaert bei Ptolemäus, aber auch nur bei ihm entdeckt zu haben schien, hat ihn getäuscht (*Dechevrens* l. c. I, 340 s.). Die griechische Musik war ferner eine syllabische und keine melismatische; will man aber die Melismen als eine erst später aufgekommene Manier ansehen, so wird man doch mit Gevaert eine orientalische Quelle dafür ansetzen müssen. Noch mehr: der Rhythmus des Chorals, wie er sich im Orient erhalten hat, weist nicht nach Griechenland zurück (*Dechevrens* l. c. II, 269 ss., besonders 280 s.); der freie Rhythmus des abendländischen Chorals ist vollends anderer Natur als der des Altertums. Die griechische Musik hatte auch eine ganz andere Notenschrift; diejenige, in welcher der älteste Choral geschrieben ist, weist durch ihren fremdartigen Charakter und ihre auffallende Verwandtschaft mit der christlichen Notenschrift des Orients nach Asien. Es bleibt somit für die herkömmliche Ansicht von der organischen Entwicklung der Kirchenmusik aus der griechisch-römischen kein anderer Beweis übrig als eine gewisse äußere Wahrscheinlichkeit und die Anknüpfung der mittelalterlichen Theoretiker an die griechischen. Diese Gründe können aber, seit auch der Gevaertsche, mit allen Mitteln der Gelehrsamkeit gemachte Versuch zur Überbrückung der Kluft zwischen dem griechischen Altertum und dem Mittelalter als nicht gelungen zu betrachten ist, kaum ausreichen.

143. Es fragt sich nur, ob etwas Besseres an die Stelle gesetzt werden könne. Dechevrens beabsichtigt in der That mit der eingehenden Widerlegung Gevaerts (dessen gelehrte Forschungen ihm übrigens teilweise als

Grundlage für seine weitern Studien gedient haben) nichts anderes als den Nachweis, daß die kirchlichen Melodien sämtlich aus einer und derselben Quelle stammen, und daß diese in der hebräischen Tempelmusik zu suchen sei. Dem ersten Punkte wird kaum zu widersprechen sein; denn die einheitliche tonale Grundlage der sogen. einfachen und der melismatischen Melodien dürfte genügend nachgewiesen sein, und die Verzierungen der letztern sind in den Antiphonen zum Benedictus und zum Magnifikat, wenn auch nicht in derselben Ausdehnung, bereits zu finden — fünf oder sechs Noten auf einer Silbe sind da nichts Ungewöhnliches. Ohnehin hat es ja alle Wahrscheinlichkeit für sich, daß von Anfang an die kirchliche Liturgie und somit auch der zu derselben gehörige Gesang wesentlich einheitlich war, wozu noch kommt, daß die Gesangstradition des Orientes nicht erst im 6. bis 8. Jahrhundert, sondern bereits zur Zeit des hl. Ambrosius in das Abendland herübergeleitet wurde; weiter hinauf aber läßt sich die kirchliche Musik überhaupt nicht mehr verfolgen.

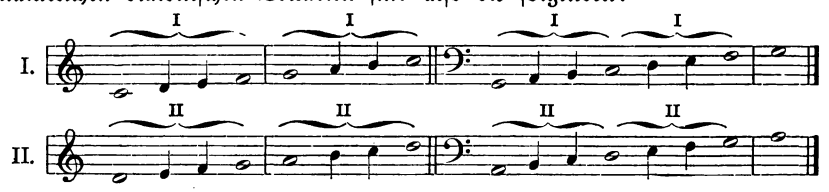
Wie ist nun aber das Achttonsystem, die orientalische Oktoechos, eigentlich aufzufassen, da die griechische Kirche doch etwas andere Tonarten als die abendländische gebraucht? Die moderne Theorie der Griechen, die Nachrichten, welche uns über die ältere Praxis erhalten sind, und das System des Abendlandes sind hier miteinander zu vergleichen, und dann noch einmal die Frage zu stellen, ob die so ergänzte Theorie der ὀκτώηχος aus der griechischen geflossen oder aus einer andern Quelle herzuleiten sei.

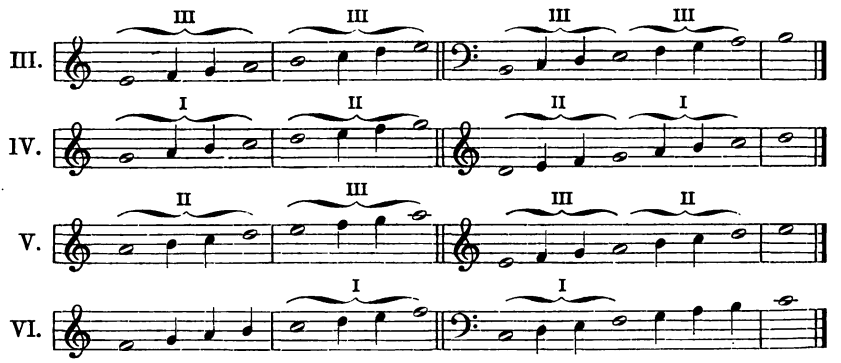
Die Griechen bedienen sich in der Theorie des Kirchengesanges einer Doppelleiter, welche wie die des Abendlandes mit der altgriechischen stimmt, aber ebenfalls in der Tiefe ein G zusetzt; das geschah (wie Johannes Cotton bei *Gerbert* l. c. II, 233 sagt) aus Not, weil die Plagalform des ersten Tones bisweilen bis G hinabreicht. Die Oktoechos fand in der griechischen Theorie, der man sich natürlich auch im Morgenlande anschloß, hier wieder eine Schwierigkeit. Doch diese ist ohne tiefere Bedeutung. Stephanus Lampadarius bezeugt nun (in seiner neugriechisch geschriebenen Choralschule) bezüglich der Tonarten, daß die „Alten" vier authentische auf d, e, f und g aufbauten, die entsprechenden Plagalleitern aber auf G, A, H und c (die Plagaltöne liegen bei den Griechen eine Quint, nicht eine Quart tiefer). An einer andern Stelle sagt derselbe Schriftsteller, die alten authentischen Töne seien die von f, g, a und h, die Plagaltöne die von H, C, D und E. Diese Ordnung besteht ungefähr auch jetzt, nur daß man, wie der Lampadar beifügt, das allzu hohe a und h wieder nach d und e herabgesetzt hat. Es finden sich auch in der neugriechischen Theorie Nachrichten über die sieben Tonarten der alten Griechen und die acht des Boethius; aber die Oktoechos in der obigen Form blieb herrschend. Als Elemente der Tonart werden namhaft gemacht: der Anfangston, die Tonfolge der Leiter,

die charakteristischen Tonstufen, welche die Melodie vorzugsweise tragen, und die Finale, welche den Gesang gleichsam beherrsche. Aber bei allem dem haben sich bei den Neugriechen so viele Irrtümer in Theorie und Praxis, welche dem Einfluß der türkischen Musik und der altgriechischen Theorie zugeschrieben werden, eingeschlichen, daß die reine Theorie der Oktoechos erst wiederherzustellen ist. Es ergiebt sich dann etwa folgendes (*Dechevrens* l. c. I, 474 ss.):

144. Thatsächlich sind es, alle Spielarten mitgezählt, 15 Leitern, auf welchen alle diatonischen Melodien des griechischen und des römischen Kirchengesanges sich aufbauen; sie bilden vier authentische und vier plagale Tonarten, von denen die erstern den tiefsten Ton, die andern die Oberquint oder -quart zur Tonika haben. Jeder Ton hat eine doppelte Form, je nachdem entweder h oder b in die Leiter aufgenommen wird; die Plagalform des dritten Tones der E-Tonart hat natürlich nur h, und auch die authentische Form der G-Tonart verschmäht es, die große Terz der Tonika in die kleine zu verwandeln. Dafür aber tritt noch eine authentische Tonart von C—c (oder c—c′) ein, dem Namen nach als eine dritte Plagalform von der F-Tonart. So ergeben sich also im ganzen 15 Leitern. Die Leitern mit b sind, wenn das b als leitereigen oder wesentlich gelten soll, bloße Transpositionen; sie gehören akustisch zu einer andern Naturreihe der Töne mit dem Fundamentalton B statt F (s. Nr. 102). Halten wir uns also an das einfache System der aus dem Fundamentalton F sich ergebenden diatonischen Reihe, so müssen von den 15 Leitern fünf abgezogen werden. Um nun zu ermitteln, wieviel eigentliche Tonarten sich in den zehn übrigen bergen, muß man den Grundsatz festhalten, daß die Beschaffenheit der Tetrachorde bezw. die Stellung der Halbtöne den wesentlichen Unterschied der Tonarten ausmacht. Die Möglichkeiten der Tetrachord-Verbindungen aller rein diatonischen Leitern (ohne b) sind aber bald bestimmt. Bezeichnen wir die Tetrachorde mit I, II, III, IV, je nachdem der Halbton die dritte, die zweite, die erste Stelle einnimmt oder ganz fehlt, so sind folgende Möglichkeiten vorhanden:

I + I, II + II, III + III, ferner I + II, II + III, endlich die einzig mögliche Verbindung von IV, nämlich IV + I. Das sind sechs eigentliche Tonarten, welche durch Umkehrung der Tetrachorde noch sechs Plagalformen bilden. Die Tonarten des Oktoechos wie überhaupt die natürlichen diatonischen Tonarten sind also die folgenden:





Die abstrakte Theorie könnte zu keinem andern Ergebnis kommen, abgesehen etwa noch von einer H-Tonart, worüber sogleich. Wenn wir aber an das b des Kirchengesanges zurückdenken, so ergiebt sich ungezwungen, daß sich oft die Tonarten von C und A (bezw. c und a) im Kirchengesange versteckt unter einer andern Tonart vorfinden müssen. In der That verbirgt sich unter der F-Tonart mit leitereigenem b ein Teil der Melodien der C-Tonart (oben I); ferner unter der D-Tonart mit durchgeführtem b teilweise die transponierte A-Tonart (oben V).

Die altgriechische H-Tonart nimmt eine ganz besondere Stellung ein; sie hat zwischen den Tetrachorden keinen Verbindungston und darum keine reine Quint der Tonika. Sofern sich im Kirchengesang ähnliche Melodien finden, die sich auf der Tonika H (oder h) aufbauen, so bilden sie eine Tonart für sich; sie konnten sich aber leicht unter der plagalen Form der E-Tonart verbergen (s. Nr. 118, Ende, und 120).

145. Dies ist das System der Choraltonarten, wie es Dechevrens scharfsinnig ermittelt hat. Es wiederholt sich nun für ihn die Frage: Woher stammt es? Den altgriechischen Ursprung glaubt er aus den oben ausgeführten Gründen abweisen zu müssen. Sicher ist die hellenische Herkunft nicht erwiesen, und um dieselbe überhaupt annehmen zu können, wäre jedenfalls eine solche Veränderung der alten sieben Tonarten und der Theorie derselben vorauszusetzen, daß ein ganz neues System daraus geworden sein müßte. Die Ähnlichkeit, welche noch übrig bliebe, wäre nicht größer, als sie zwischen zwei unabhängig entstandenen diatonischen Musiksystemen notwendig sich finden müßte. So hat denn Dechevrens die schon früher von andern ausgesprochene und auch von den französischen Benediktinern mehrfach vertretene Ansicht wieder geltend gemacht: die Wiege des Kirchengesanges, auch nach seiner musikalischen Grundlage, sei in Syrien und Palästina, in Antiochien und Jerusalem zu suchen.

Zur Bestätigung lassen sich in der That manche Gründe anführen. Die Neugriechen schreiben die theoretische Feststellung der Oktoechos dem

hl. Johannes Damascenus zu. Was das Abendland dem hl. Gregor und dem hl. Ambrosius zusammen verdankt, das rühmt das Morgenland von jenem allein, daß er nämlich nicht nur Ordner und Förderer des kirchlichen Gesanges, sondern auch selbst ein fruchtbarer Tondichter gewesen sei, daß er ferner die Neumenschrift großenteils erfunden oder doch verbessert habe (Papadopulos, Geschichte der Kirchenmusik, neugriechisch [Athen 1890], S. 154 ff.). Der orientalischen Tradition stimmt auch Gerbert bei (De cantu et musica sacra II, 5 sqq.). Wenn wir nun die reformatorische Wirksamkeit des Heiligen in der Kirchenmusik der Hauptsache nach als gegeben zu Grunde legen, so erklärt sich aufs beste der Aufschwung, welcher in der Theorie und wohl auch in der Praxis des abendländischen Chorals seit dem 8. Jahrhundert eintrat. Johannes von Damaskus wird seine Thätigkeit vor der Mitte des 8. Jahrhunderts abgeschlossen haben. Schon lange aber war der Verkehr zwischen der Kirche des Morgenlandes und der römischen sehr rege; vor 715 waren sieben Päpste nach der Reihe Syrer oder Griechen von Herkunft, und wiederum waren es Gregor III. und Zacharias, denen die Thätigkeit des Johannes Damascenus nicht unbekannt sein konnte. Gevaert glaubt diesen Päpsten orientalischer Abkunft sogar das ganze Werk der Reorganisation des abendländischen Gesanges zuschreiben zu können; daß aber, wenn je zuvor, so gewiß unter diesen der orientalische Einfluß sich geltend machen mußte, ist einleuchtend. Thatsächlich kommt schon im 8. Jahrhundert die Theorie der Oktoechos mit der Neumenschrift und der reichen melismatischen Musik von Rom nach St. Gallen und in das ganze Frankenreich. Alcuin, der berühmte Freund Karls des Großen, ist der erste, welcher die acht Tonarten und deren Unterscheidung in authentische und plagale vorträgt. Die neue Theorie geht nun neben der altgriechischen her, ohne daß sich diese auf die Dauer behaupten kann. Die Neugriechen verdrängen ihre Väter als Lehrer des Abendlandes.

Die Frage drängt sich auf: War es auch eine ganz neue Musik, welche mit der neuen Theorie ins Abendland kam? Davon finden wir keine auch nur entfernte Andeutung, während man sich in der Theorie beständig auf die Griechen beruft und die Bezeichnungen Protus, Deuterus u. s. w. wie auch die griechischen Benennungen vieler Neumenzeichen gang und gäbe werden. Aurelian von Réomé im 9. Jahrhundert berichtet, daß die Griechen sich für die Erfinder des Systems der acht Tonarten erklärten (was nicht bestritten wird), daß aber schon Karl der Große den Versuch machte, dasselbe zu ergänzen, weil die vorhandenen Gesänge sich nicht allweg in dieses System einfügen wollten; es sei aber diese Neuerung unnötig, da zur Zeit der Väter in der orientalischen und occidentalischen Kirche Antiphonen, Responsorien, Offertorien und Kommunionen stets nach den ältern acht Tönen gesungen worden seien (bei

Gerbert, Script. I, 41 sqq.). Aus dieser Stelle geht nicht einmal hervor, daß die Theorie der acht Tonarten damals im strengen Sinne neu, sondern nur, daß sie der griechischen Kirche vor der Zeit Karls des Großen entlehnt sei; von den Melodien wird entschieden behauptet, sie seien seit unvordenklichen Zeiten beiden Kirchen gemeinsam gewesen und ließen sich leicht unter den bereits üblichen Tonarten unterbringen. Diese Melodien sind aber die reich verzierten, welche nach dem Zeugnisse der St. Gallischen Handschriften damals im Frankenlande gebräuchlich waren. Sie sind also nicht etwa vor kurzem eingeführt oder entstanden. Aurelian führt alle Meßgesänge, Introitus, Graduale u. s. w. auf die ältesten Zeiten zurück, ohne daß er sich einer bedeutenden Änderung in den liturgischen Gesängen bewußt wäre; er faßt die verzierten Meßgesänge alle unter dem Namen der Antiphonen und der Responsionen zusammen (*Gerbert* l. c. p. 59 sqq.). Diese Auffassung wird stillschweigend auch sonst überall vorausgesetzt; so unter anderem in der Regula S. Benedicti und in den Instituta Patrum (bei *Gerbert* l. c. I).

Einen Anhaltspunkt für das hohe Alter der verzierten Gesänge bieten ferner die Melodien des ambrosianischen Ritus. Kienle bespricht an der oben Nr. 127 angeführten Stelle eingehend eine anscheinend aus dem 11. Jahrhundert stammende Handschrift der mailändischen Liturgie und giebt Proben von den im allgemeinen noch reicher als die römischen Melodien verzierten sogen. ambrosianischen Gesängen. Man kann kaum zweifeln, daß der größte Teil derselben in die Zeit vor der römischen Reform, welche Gregor dem Großen zugeschrieben wird, hinaufreicht. Und doch sind diese Gesänge reicher mit Melismen verziert als die gregorianischen.

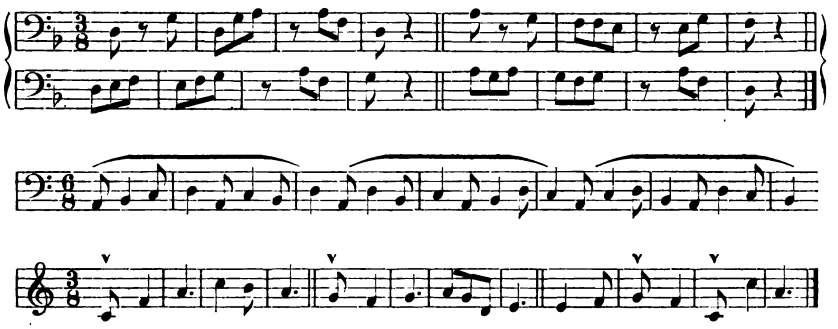
Man hat demnach gar keinen Grund, die melismatische Musik für sehr jung zu erklären, zumal auch die jüdische Liturgie der christlichen Zeit, die armenische und die wahrscheinlich uralte koptische melismatisch ist, soweit wir sie nur verfolgen können. Alle Nachrichten sprechen im Gegenteil für die Annahme, daß der Kirchengesang im Abendlande wie im Morgenlande eine durchaus ähnliche Entwicklung durchgemacht hat; nur so ist es erklärlich, wie trotz der Verschiedenheit der meisten Texte und der Melodien im einzelnen doch der allgemeine Charakter und die wesentliche Grundlage des Musiksystems, dem sie angehören, so ähnlich sind. Da die Herleitung der kirchlichen Musik aus der altgriechischen nun sowohl rücksichtlich des Systems wie rücksichtlich des allgemeinen Gepräges fast unüberwindliche Schwierigkeiten hat, und doch eine einheitliche Quelle für die orientalische wie die occidentalische Kirche anzunehmen ist, so wird die Zurückführung auf den Tempelgesang der alten Juden immer noch das meiste für sich haben.

146. Man sucht gewöhnlich die Kirchenmusik auf die syllabische Recitation der Psalmen oder auf den ebenfalls syllabischen Hymnengesang zu-

rückzuleiten, um so eine Brücke zu der altgriechischen Musik zu schlagen. Bewiesen aber ist der syllabische Charakter der ganzen Kirchenmusik in den frühesten Jahrhunderten keineswegs; es liegen uns von der eigentlich melodischen Musik zu prosaischen Texten gar keine Nachrichten vor bis zu dem Auftreten der üppigsten Melismatik in den Neumenhandschriften seit dem 9. oder 10. Jahrhundert und in den spätern Notenhandschriften, besonders aus dem mailändischen Ritus. Es steht auch gar nichts der Annahme im Wege, daß der Keim der melismatischen Musik in den jüdischen Tempelgesängen gegeben war. Der prosaische Text der Meßgebete mußte sich aber, nächst den Psalmtexten, denen sie zu einem großen Teil entlehnt waren, viel eher zur musikalischen Behandlung darbieten als frei gedichtete Hymnen, wie sie z. B. der hl. Ambrosius, der hl. Ephräm oder andere Dichter schufen. Nach Gevaert schloß der römische Ritus noch im 11. Jahrhundert solche Gesänge aus. Es scheinen zudem sowohl im Orient wie im Occident die Häretiker erst den Anlaß zum Hymnengesange der Kirche gegeben zu haben. Den Kern des Kirchengesanges bildet dagegen von jeher die Psalmodie, und mit ihr hängen in erster Linie zusammen die Meßgesänge, Introitus, Graduale u. s. w.

Wir haben freilich über letztere keine nähern Nachrichten; aber sie sind wohl unter der Bezeichnung „Psalmen" mitzuverstehen, wie gewiß manchmal sogar die Hymnen. Wenn der hl. Augustin sagt, daß die Donatisten „ihre trunkene Leidenschaft in Psalmen aussingen, die der Menschengeist gedichtet habe", so versteht er sicher liederartige Gesänge. Sein eigener „Psalm" gegen die Donatisten dürfte seiner metrischen (rhythmischen) und strophischen Form wegen (welche allerdings nicht die klassische ist), ferner wegen des reimartigen Versschlusses (auf e) so gut den Hymnen wie den Psalmen zugezählt werden. Doch sei dem, wie ihm wolle, die musikalische Absingung von Prosatexten neben den eigentlichen Psalmen oder der reich verzierte Vortrag von einzelnen Psalmversen ist wenigstens ebenso wahrscheinlich wie der liturgische Gebrauch der Hymnen. Die Melodien der Psalmen und der Hymnen sind uns auch nicht in ältern Handschriften als die melismatischen Meßgesänge erhalten. Die Wahrscheinlichkeit aber, daß im jüdischen Tempelgesange zur Zeit Christi nicht nur Psalmen, sondern auch anderartige musikalische Stücke im Gebrauche waren, ist ebenso groß oder vielmehr viel größer als die andere, daß bei den Griechen und Römern Gesänge mit Prosatexten vorkamen. Kurz, da wir nun einmal über den ältesten Kirchengesang nichts Genaueres wissen und uns durch Wahrscheinlichkeitsgründe leiten lassen müssen, so ist immerhin die Ansicht von der Herkunft des Kirchengesanges aus der jüdischen Tempelmusik noch am besten begründet. Die Apostel und die ersten Christen nahmen eine Zeitlang noch am jüdischen Gottesdienste teil, wie das Neue Testament wiederholt berichtet. Wenn aber ferner die

orientalische Überlieferung als an der Organisation des Kirchengesanges besonders beteiligt Syrien und näher die Stadt Antiochien nennt, so wissen wir aus der Apostelgeschichte, daß Antiochien nächst Jerusalem die erste bedeutende Heimstätte der Gläubigen wurde, und daß die dortige Gemeinde von Juden gegründet war und doch vorzugsweise aus Heidenchristen sich zusammensetzte. Man kann sich leicht denken, wie in einer solchen Gemeinde der liturgische Gesang sich gestaltete: die Heiden brachten nichts mit, was ihnen hätte dienen können, die Juden dagegen konnten ohne weiteres die gewohnten religiösen Gesänge in die Kirche mit herübernehmen. Nichts ergiebt sich also einfacher, als daß aus dem Grundstocke der Melodien, wie sie in den Synagogen gebräuchlich waren, die liturgischen Gesänge der Kirche, wie rücksichtlich der Texte so auch rücksichtlich der Melodien, rascher oder langsamer, je nach den Umständen, sich herausbildeten. Soll der Kirchengesang durchaus anfangs syllabischer Natur gewesen sein, ohne daß auch nur ein Alleluja mit melismatischer Verzierung im Gebrauche war, so mag man fortfahren, dies ohne eigentliche Begründung zu behaupten; aber dann steht wenigstens der Annahme nichts im Wege, daß sich die melismatischen Gesänge aus den syllabischen Melodien der Synagoge und des Tempels entwickelten. Man könnte nun allerdings noch vermuten, daß die jüdische Musik zur Zeit, als das Christentum in die Welt trat, schon hellenisiert war. Das läßt sich hören; aber Beweise giebt es auch dafür nicht, und immer scheint der so verschiedene Charakter der christlichen Musik eher für das Gegenteil zu sprechen.



Diese altgriechischen Melodien sind aus Westphals „Griechischer Harmonik" S. 219 und 233 der 3. und S. 347 der 1. Auflage entlehnt. Die erste steht in der nach D transponierten A-Tonart, die zweite in der H-Tonart (vgl. oben S. 98), die dritte hat die Tonika F und schließt in der Terz (vgl. oben S. 120).

Fünftes Kapitel.

Melodie und Harmonie.

a) Melodie.

147. Die Melodie ist eine ästhetisch wirksame Folge von Tönen. Wie überall in der Musik, so kommt es auch hier auf den physischen Wohlklang und den geistigen Eindruck zugleich an. Letzterer bildet die Hauptsache, weshalb unter Umständen die akustische Annehmlichkeit des Klanges der Bedeutung desselben teilweise geopfert wird. Im allgemeinen ist aber doch die ästhetische Wirkung eine sowohl geistig als sinnlich angenehme.

Die melodische Schönheit beruht auf dem Gesamteindrucke einer Tonreihe. Mehrere Töne verschiedener oder auch teilweise gleicher Höhe nämlich bilden, wenn sie künstlerisch geordnet sind, zusammen eine Einheit, und wir fassen sie als ein bewegtes Ganzes auf, so gut wie die Körperbewegungen im Tanze. Damit tritt nun ein neues ästhetisches Moment, und zwar in der Musik das allerwichtigste, in Kraft. Dasselbe muß von dem Werte der einzelnen musikalischen Töne und auch vom Rhythmus, d. h. dem geordneten Zeitverhältnisse der Tonfolgen, allerdings nicht getrennt, aber doch begrifflich unterschieden werden. Denn der Rhythmus tritt oft genug, wie z. B. beim Trommelschlag, ohne Melodie auf. Ähnliches ist von der Tondauer und der Tonstärke zu sagen; die Melodie hat beides, aber ihr Wesen besteht doch in dem wohlgeordneten Steigen und Fallen und Beharren der Töne. Ihre Schönheit liegt also in der Abfolge der Töne selbst, in dem Verhältnisse, in den Intervallen und deren Bedeutung, sei es an sich, sei es in der (allerdings thatsächlich nach Zeit und Stärke geregelten) Verbindung derselben.

148. Am leichtesten ist natürlich der Grund des physischen Wohlklanges und der physiologischen Wirkung einer Tonreihe zu ermitteln. Die Erfahrung läßt ja sofort gewisse Tonfolgen als naturgemäß und andere als ungewöhnlich oder fremdartig erscheinen; allzu große Intervalle, besonders mehrere nacheinander, oder allzu kleine (Vierteltöne und mehrere Halbtöne in ununterbrochener Folge) widerstreben schon wegen der Schwierigkeit dem unmittelbaren Naturgefühle. Das Urteil über Abwechslung oder Eintönigkeit untersteht dem allgemeinen Gesetze aller Künste. Endlich kann der Grad der Konsonanz und Dissonanz geradezu physikalisch bestimmt werden. Wir meinen die melodische Konsonanz und Dissonanz, insofern auch in der Melodie z. B. die reine Quart dem Gefühle besser zusagt als die übermäßige. Denn in der Melodie wirkt eine von ihr unzertrennliche versteckte Harmonie zur Annehmlichkeit der Tonfolge wesentlich mit, daher denn auch das tonale

Verhältnis schon für den Wohlklang von entscheidender Bedeutung ist. Das Ohr empfindet die Tonalität und freut sich ihrer, obschon es eigentlich dem Geiste zukommt, über die in derselben ausgeprägte Einheit zu urteilen. Insbesondere macht sich die Forderung des Ohres am Schlusse der Perioden, Sätze und Satzglieder geltend. Doch alles, was über den Wohlklang einer Melodie zu sagen ist, kam entweder schon in den Abschnitten vor, in denen von dem musikalischen Ton und Klang (von den Nebentönen), von Konsonanz und Dissonanz und von der akustischen Grundlage der Tonleitern gehandelt wurde, oder wird im folgenden einschließlich mitbehandelt werden. Denn der Geist vermag über die Schönheit der Tonfolgen nur unter Vermittlung des Ohres zu urteilen.

149. Das geistige Urteil besteht nicht nur in der bewußten Erkenntnis des Wohlklanges, obwohl diese sich vor allem darbietet, sondern erstreckt sich auch auf die Bedeutung der Tonfolgen.

Daß sich mit der sinnlichen Wahrnehmung des Klanges naturgemäß noch Vorstellungen verbinden, welche zu dem Gehörssinne in keiner unmittelbaren Beziehung stehen, lehrt ja unzweideutig schon die Sprache. Wir reden vom Steigen und Fallen der Töne und wissen die Tonschritte kaum anders zu bezeichnen. Wir haben also wenigstens ein dunkles Gefühl davon, daß eine größere lebendige Kraft dazu gehört, die schnellern Schwingungen höherer Töne hervorzubringen, und denken uns darum den Übergang zu einem Tone von schnellern Schwingungen als ein Hinauftreiben des Tones. Somit verbinden wir mit dem Aufsteigen der Melodie aus gutem Grunde überhaupt die Idee der Steigerung oder Anspannung einer Kraft. Die Melodie ist uns wesentlich die Bewegung dieser Kraft von einem gegebenen Ausgangspunkte bis zu einem Ruhepunkte; das Fallen der Töne ist die Ablenkung der Kraft aus ihrer Richtung und die allmähliche Erschöpfung derselben. Die Gemütsbewegungen empfinden wir aber ganz ähnlich als die An- und Abspannung einer innern Kraft, und darum hat die Tonkunst von jeher als Ausdruck des bewegten Innern gegolten. Das eben ist es vor allem, was wir unter dem geistigen Gehalte der Musik verstehen, daß sie das bewegte Spiel der Affekte in Tönen nachbildet.

150. Von untergeordneter Bedeutung, weil minder geistvoll, ist die Nachahmung einer physischen Kraft in ihrer Thätigkeit, zumal diese Nachahmung den Schein erweckt, als wolle die Kunst mit der Natur auf dem eigenen Gebiete der letztern wetteifern, ohne dazu befähigt zu sein. Die Nachahmung des Sturmes oder des Donners und überhaupt die Naturnachahmung durch Töne verfehlt also ihren Zweck, wenn sie mehr als ein nebensächliches Spiel sein will und eine vollkommene Treue der Nachbildung anstrebt. Das Spiel zur Hauptsache zu machen, verbietet die höhere und doch verhältnismäßig leicht zu lösende Aufgabe der Kunst; der Versuch aber,

mit der Natur zu wetteifern, muß daran scheitern, daß die Mittel der Musik nicht ausreichen. Z. B. kann sie mit ihren bestimmt absetzenden Tonstufen (Nr. 77) das stetige Brausen des Sturmes nie vollkommen darstellen.

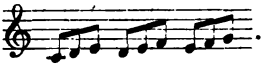
Nicht viel glücklicher ist die Musik, wenn sie durch bloß sinnbildliche Andeutung andere Verhältnisse darstellen will, z. B. das räumliche Hohe und Tiefe, Langsame und Schnelle, oder gar abstrakte Verhältnisse, wie Erhabenheit und Niedrigkeit, Würde und Gemeinheit, Mut und Feigheit. Wenn ein begleitender Text die dürftigen Andeutungen verständlich macht, so ist das Bemühen des Künstlers anzuerkennen, Text und Melodie in möglichst nahe Beziehung zu setzen; aber man verzeiht es ihm auch hier nicht, wenn er die Nebensache zur Hauptsache zu machen scheint (vgl. über Naturnachahmung und Symbolik Nr. 30).

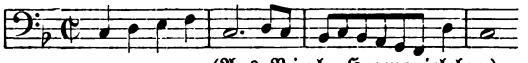
151. Im ganzen liegt es offen vor Augen, daß Veränderungen in der Tonhöhe zum Charakter des eigentlichen Inhaltes in Beziehung stehen. Niemand wird ja behaupten, daß jede Melodie zu jedem Texte passe, was doch mit Recht gesagt werden könnte, wenn nicht ein mehr oder minder bestimmter Ausdruck und Charakter einer guten Melodie eigen wäre. Zu einer „gehobenen", d. h. feierlichen oder frohen Stimmung paßt auch eine gehobene Stimme, ein höherer Ton. „Tiefer" Ernst oder „tiefe" Niedergeschlagenheit spricht sich in tieferer Tonlage angemessen aus. Dem „Aufschwung" der Freude entsprechen naturgemäß große Tonschritte nach der Höhe, z. B. die Sext. Auch das „Aufschluchzen" des Schmerzes kann so angedeutet werden. Die sich „steigernde" Gemütsstimmung versetzt oft das musikalische Motiv auf eine andere Höhestufe. In chromatischen Tonschritten malt sich nicht selten Schmerz, Beklemmung, Ironie u. dgl., überhaupt eine Seelenstimmung, die der Ausweichung des Melodietones näher oder ferner entspricht. Doch es ist unnötig, eine Sache weiter auszuführen, die im Prinzip ganz unleugbar ist, wenn auch im einzelnen das Verhältnis von Melodie und Stimmung nicht so genau bestimmt werden kann.

152. Außer dem Stimmungsausdrucke bietet eine gute Melodie dem Geiste noch mancherlei Stoff zu angenehmer Beschäftigung, z. B. die Gesetzmäßigkeit der Tonfolgen, die Motivvariationen, die Satzgliederungen. Dahin gehört das meiste, was im ersten Abschnitte des vorliegenden Buches über den Ausdruck der Musik gesagt worden ist. Die Schönheit der Melodie erwächst nun aus der Summe aller jener Vorzüge, welche Sinn und Geist zugleich, oder wenn man so will, den Geist in und durch die sinnliche Wahrnehmung erfreut und ergötzt. Ein würdiger Inhalt in würdiger Auffassung, umkleidet mit allen Reizen des Wohllautes, oder eigentlich, ganz ausgestaltet im reizenden Wohllaute musikalischer Tonfolgen: das ist die gute Melodie.

Um nun diesen allgemeinen Charakter und die Gesetze der Melodie näher zu bestimmen, wollen wir alles weiter noch zu Sagende unter vier

Gesichtspunkten zusammenfassen: Diatonik, Kontinuität, Tonalität und Verhältnis der Form zum Gedanken.

153. Die durch die einfachen Buchstaben bezeichnete diatonische Leiter wird als Grundlage der Musik von der Natur und von der Geschichte auf die mannigfachste Weise nahegelegt (s. Nr. 77 ff. 88 ff.). Sie ist dem Ohre leicht faßlich und angenehm. In der Instrumentalmusik kommt es vor, daß ganze Oktaven durchlaufen oder daß große Teile derselben zu ausgedehnten Melodien verarbeitet werden. Sehr oft finden sich diatonische Fortschreitungen in der Weise, daß ein oder mehrere gebrauchte Töne sich wiederholen:  . Eine freie Variation der diatonischen Leiter (diesmal transponiertes C-Dur) benützt Beethoven (I. Satz des Streichquartetts in F-Dur, op. 59, n. 1) als Motiv für ein Stück von dem hundertfachen Inhalte.



(Aus Piel, Harmonielehre.)

Die Diatonik galt als strenges Gesetz im gregorianischen Choral und überhaupt in der Musik des Mittelalters (von einzelnen Erhöhungen aus besondern Gründen und dem Wechsel von b mit h abgesehen). Ähnlich hielten es die Griechen außer in der Kunstmusik der Virtuosen. Vorübergehende Modulationen finden sich indes auch im großen delphischen Päan in ziemlicher Anzahl (*Gevaert*, Mélopée p. 398 s.).

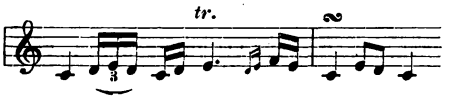
Auch heute noch darf als Regel aufgestellt werden, daß zunächst für die einfache Liedmelodie und den Chorgesang die Chromatik (Ausweichung in leiterfremde Töne) sich im allgemeinen weniger eignet. Wohl kann sie ausnahmsweise den Ausdruck sehr glücklich verstärken, aber sie wird bald als gesuchte Künstlichkeit empfunden. Je weniger also in einem Musikstücke die Kunst der Form statt des natürlichen Ausdrucks zur Geltung kommen soll, um so mehr muß die Chromatik zurücktreten. Sie paßt besser zum Instrumentalstil als zum Charakter der Vokalmusik, besser zu sehr beweglichen Instrumenten (Violine, Klavier) als zu denen von langsamerer Bewegung oder beschränkterem Tonumfange (Orgel, Trompete). Unter den Gattungen der Vokalmusik mag etwa die Arie von derselben ausgedehnten Gebrauch machen. Diatonik und Chromatik verhalten sich beinahe wie ein gemessener Gang und ein hüpfender Tanz. Das Vorherrschen der immer wieder aus der geraden Richtung abbiegenden Chromatik ist überhaupt nicht zum Besten der Kunst. Sie erschwert wie den Vortrag so das Verständnis und dient oft nur als außerästhetisches Reizmittel. Das Kunststück befriedigt auf die Dauer doch weniger als das Kunstwerk; jenem fehlt außer der Einfalt nur zu oft noch der Gehalt.

154. Die Kontinuität der Melodie beruht auf dem äußern Zusammenhang der Töne. Zu große Intervalle, die denselben zerreißen, schaden meistens auch der innern Einheit der Melodie und erzeugen für Gesang und Spiel unnötige Schwierigkeiten. Geschickte Ausnahmen sind oft ausdrucksvoll und bestätigen durch ihre Seltenheit die Regel. Intervalle, welche über den Umfang der reinen Quint hinausgehen, wurden in der praktischen Musik des Mittelalters und bis zum 17. Jahrhundert vorsichtig gebraucht, die kleine Sext nur steigend, ebenso die seltene große Sext, noch höhere Intervalle und die Septimen gar nicht, die Oktave vorwiegend nur aufsteigend (Bellermann, Der Kontrapunkt). Nach den Resten der griechischen Vokalmusik zu urteilen, hielt sich dieselbe ungefähr in denselben Grenzen (steigende und fallende Oktave, fallende große Sext im delphischen Päan; s. *Jan*, Musici script. Graeci p. 435. 439), und noch heute dürfte sich diese Regel im Gesange, besonders im Choralgesange, bewähren. Von kleinern diatonischen Intervallen haben die verminderte Quint und der Tritonus (die übermäßige Quart) erhebliche Schwierigkeit und sind also seltener zu verwenden. Mehrere (aber ungleiche) Terzen dürfen übereinander stehen. Bei andern Intervallen ist große Vorsicht nötig, wenn sie nacheinander gebraucht werden sollen. Chromatische Intervalle sind oft schwer, z. B. die übermäßige Sekunde f gis im harmonischen A-Moll oder der Halbton d des in C-Dur.

Wie die Gemütsstimmung sich für gewöhnlich stetig bewegt, so fordert auch die Melodie Kontinuität, wenn nicht wirklich eine sprunghafte Fortbewegung der Stimmung angedeutet werden soll. Vollkommene Stetigkeit des Steigens und Fallens würde natürlich durch Eintönigkeit ermüden. Wechselnde Fortschreitungen in Sekunden, Terzen, gelegentlichen Quarten und Quinten ergeben leichte und gefällige Melodien. Die natürlichste Richtung der Melodie in einem kleinern Tongebilde (einer Periode) ist Aufschwung aus der Tiefe, dann Verweilen in der Höhe und wiederum Rückkehr zur Tiefe; oft jedoch ist der Anfang in der Höhe angemessener, weil bewegter. Die Psalmtöne geben eine einfache Grundform der Melodiebewegung an, welche mit einer Grundform anderer Künste übereinstimmt; man denke an die Periode in der Redekunst und an den Bogen in der Architektur.

Die Ausdehnung einer solchen (Teil-) Melodie als kontinuierlicher Reihe wird annähernd durch die Forderung der Übersichtlichkeit bestimmt (etwa 8—16 Takte; dabei ist das Tempo zu berücksichtigen). Das Absteigen zum Ende malt gleichsam die Erlahmung der Kraft nach der Anspannung. Die Melodie soll aber nicht plötzlich abfallen, sondern allmählich absteigen. Sehr gern geht einem schließenden Sekunden- oder Terzenschritt noch ein anderes kleines Intervall voraus. Eine Verzögerung der Bewegung ist gegen Ende oft gut angebracht. Eine gute (Lied-) Melodie braucht

nicht immer alle Töne der Oktavleiter; schon griechische Theoretiker rühmten an alten Meistern, daß sie sich nur weniger Töne bedienten (Plutarch, Mus. 19). Ohne Zweifel bleibt die Verwendung weniger charakteristischen Töne die Hauptsache. Überladung mit Nebentönen, besonders aber mit Ziertönen, schadet manchmal dem Ausdrucke der Melodie (obwohl viel auf die Art des Vortrags ankommt), z. B.:



Solche Verzierungen haben gewöhnlich nur technischen Wert, stimmen darum viel eher zum Charakter der Instrumentalmusik und führen nur zu oft zu inhaltsleeren Formeln. Nicht selten aber helfen sie die Kontinuität herstellen und sind bis zu einem gewissen Grade sehr natürlich.

155. Die Tonalität giebt jedem Tone durch die Beziehung auf einen Grundton und Grundakkord eine ganz neue Bedeutung. Sie schließt also die Skalatöne zu einer Einheit zusammen, überträgt jedem einzelnen eine bestimmte Rolle zur Darstellung der Melodie als eines aus verschiedenen Intervallen zusammengesetzten Ganzen und läßt die Intervalle in ihrer Bedeutung und Verbindung erst vollends begreifen. Die Diatonik bezieht alle Töne einer „Leiter" auf einen entfernten „Fundamentalton" (s. Nr. 50), die Tonalität hingegen eine „Tonart" auf eine in ihr gelegene „Tonika". Was soeben von der Kontinuität der Melodie gesagt wurde, hat teilweise seinen innern Grund in der Tonalität; so z. B. die Häufigkeit und Leichtigkeit des Quintenintervalls, die Bevorzugung des Oktav- vor dem Septimenintervall.

Die Tonalität beruht auf dem im Gesetze der Obertöne begründeten Dreiklang (s. Nr. 66). Die C-Dur-Tonart vorausgesetzt, bilden c e g (c′) eine erste Einheit, den Tonika-Akkord. Die Verwandtschaft erkennt das Ohr auch in der Melodie, da mit einem angeschlagenen Einzeltone die Partialtöne thatsächlich, wenn auch leise, mittönen. Durch Vermittlung von g schließen sich als entferntere Verwandte an c an h d′ (d), weil g h d′ ein reiner Dreiklang ist; ebenso verbinden sich F A c (f a c′). So wird c das vermittelnde Band, das alle Töne der Oktave zu einer Einheit zusammenschließt. Diese Verhältnisse müssen nun in der Melodie so zum Ausdruck kommen, daß die tonale Einheit deutlich hervortrete. Daher spielen in jeder guten Melodie Tonika, Dominante und Subdominante (etwa c, g und f) die entscheidende Rolle, geben den zugehörigen Terzen und Quinten (für d′ tritt d ein) ihre feste Bedeutung und ordnen, wenn auch nicht ausschließlich, die Modulationen. Die Unterschiede der Tonstimmung verdienen dabei beachtet zu werden (s. Nr. 83 ff.); auch sind die Verhältnisse nicht völlig gleich in Dur und Moll, in den alten und

modernen Tonarten, wie schon früher ausgeführt wurde (Nr. 113 ff.). Die ausdrückliche Harmonie in der harmonischen Musik hat natürlich strengere Gesetze als die latente Harmonie in der reinen Melodie; es handelt sich aber in der Tonalität wesentlich um ein harmonisches Prinzip.

156. Auch chromatische Töne treten in Beziehung zur tonalen Ordnung und werden als Ausweichungen mit bestimmter Bedeutung verständlich. Schwierige diatonische oder chromatische Intervalle werden durch das Gefühl der Tonalität leichter, z. B. der Tritonus, wenn das Hauptintervall der Quint nachfolgt; z. B. hat in F-Dur f h c′ weniger Schwierigkeit, da man h als Leitton zur Quint c′ bezw. zur neuen Tonart C-Dur empfindet. In C-Dur führt h als große Septime zur Oktave über. Diese Septime, welche am allerfernsten der Tonika verwandt ist, drängt eben wegen mangelnder Verwandtschaft um so stärker zum Übergang in die Oktave. Der Ton wird gleichsam unhaltbar durch die große Nähe der vollkommenen Konsonanz. Ein Leitton ist daher um so besser, je unverwandter er selbst, je verwandter die nächste Konsonanz ist und je näher sich beide stehen. Schwächere Leittöne sind e vor f in C-Dur, g vor as in Moll; dagegen besser d vor es in Moll (weil d geringere Verwandtschaft mit c hat und deshalb gleichsam minder fest in sich beruht) und des mit h in dem alterirten Dominant-Septimen-Akkord des f g h, der sich in den Tonika-Akkord c es g c auflöst (Helmholtz). So leitet ein jeder außerordentlicherweise erhöhte oder erniedrigte Ton in den nächsten Skalaton über. Der Leitton (in diesem allgemeinern Sinne des Wortes) weckt eben die Erwartung eines ganz bestimmten Tones. Man darf also in jenem nicht stehen bleiben, sondern muß bei regelrechtem Fortschritt in diesen übergehen, entweder um zu schließen, wenn es die Tonika (Oktave) ist, oder in die Tonart der Unterterz zu modulieren, oder überhaupt die Dissonanz wieder aufzuheben. Von den Leittönen der Skala hat demnach die große Septime, welche in die Oktave steigt, die größte ästhetische Bedeutung und heißt mit Vorzug Leitton, note sensible, subsemitonium modi. In der E-Leiter der Griechen fand sich abwärts derselbe Leitton F. Von diesem sagt Aristoteles (Probl. 19, 3. 4), er sei schwerer zu singen, aber von ihm aus eile die Stimme schnell und leicht nach E hinüber. Die kleine Septime der Dominante, f in C-Dur, wird dadurch, daß sie im Akkorde selbst dissoniert, zum Leittone nach e, wie denn überhaupt die nicht bloß latente, sondern ausdrückliche Harmonie an vielen neuen Erscheinungen die Tonalität zur Anschauung bringt; denn bei der harmonischen Musik haben nicht bloß leiterfremde oder der Tonika sehr wenig verwandte Töne (wie die große Septime), sondern auch solche, die in einen gegebenen Akkord nicht passen, fortdrängende Kraft, um die Melodie zu beleben (vgl. über die schärfende und treibende Kraft aller Dissonanzen oben Nr. 73).

157. Die künſtlich eingeführten, der Tonalität fremden Töne (Leittöne im allgemeinen Sinne, d. h. durch ♯ oder ♭ alterierte Skalatöne) machen übrigens leicht den Eindruck des Weichen und Weinerlichen. Das liegt teilweiſe ſchon in der Natur des Halbtones an ſich begründet; daher Guido von Arezzo ſagt, die F-Tonart ſteige (in der authentiſchen Form) kaum bis zu e hinab „wegen der Unvollkommenheit des Halbtones" (*Gerbert,* Script. II, 13). Die Erhöhung der Septime auch in denjenigen Tonarten, deren Leiter eine kleine Septime hatte (z. B. in der G-Tonart), wurde indeſſen allmählich vorherrſchend. Die harmoniſche Muſik nämlich, die nur zur C-Leiter vollkommen paßte, fühlte immer ſtärker das Bedürfnis des ſogen. vollkommenen Schluſſes. So löſten ſich die übrigen Tonleitern teils in jene teils in unſere Molltonleiter mit großer Septime auf. Früher hatte man in der Melodie keine ausgeſprochene Neigung zu Leittönen, und noch jetzt meiden die Eſthen und oft auch ſonſt das Volkslied die künſtliche Erhöhung der Töne.

158. Die Tonalität und ſomit die Einheit der Melodie tritt deutlich hervor, wenn die oben angedeuteten harmoniſchen Verhältniſſe durch die Folge bezw. Wiederholung der Töne recht fühlbar werden und alle Spannung oder Diſſonanz ſich, ſo wie das Ohr es erwartet, in Harmonie und Ruhe auflöſt. Die Tonika muß als „Hauptklang" empfunden werden, nächſt ihr in der Höhe die Dominante als „herrſchender" Ton und die Mediante als „Mittler" zwiſchen beiden. Zu Anfang und am Schluß ſteht angemeſſen die Tonika; die aus ihr erwachſende und in ſie zurückkehrende Melodie läßt möglichſt oft Quint und Terz an bezeichnender Stelle oder auch einen dieſer Akkordtöne im Halbſchluß erklingen. Im Choral iſt es beſonders auffallend, wie ſtark die Dominante (hier entweder Quint oder Terz) und ihr Verhältnis zur Finale, d. h. Tonika, hervortritt (Reperkuſſion!). Sehr oft erſcheint jedoch im Choral zu Anfang die Quint, ja oft ein anderer Ton, ſo daß vorläufig die diatoniſche Einheit genügen muß, die ſich dann ſpäter zur tonalen Einheit näher beſtimmt, wie die genaue Bedeutung eines Wortes erſt durch die Endung klar wird. „Beim Beginn des Geſanges", heißt es ſchon bei Guido von Arezzo, „weiß man noch nicht, was folgt, am Schluß dagegen überſchaut man das Voraufgehende; darum achten wir am beſten auf den Schlußton" (*Gerbert* II, 12). Auch am Schluß verwendete der altgriechiſche und der mittelalterliche Geſang hie und da die Quint oder die Terz, die mit der Finale in harmoniſchem Verhältnis ſteht. In der modernen Muſik ſind Anfang und Schluß viel regelmäßiger; im Volksliede und in der ältern harmoniſchen Muſik aber kommen die unvollkommenen Ganzſchlüſſe nicht ſelten vor (Belege bei Weſtphal, Harmonik und Melopöie II [3. Aufl.], S. IX ff.). Das durchſchlagende Mittel, die Tonart zu erkennen, bleibt alſo doch das herrſchende Verhältnis der Melodietöne zu einander; man ſehe, welcher (aufgelöſte) Dreiklang öfter wiederkehrt, in welchen

Tönen die Abschnitte der Melodie am häufigsten schließen, welche Töne sonst noch am öftesten wiederkehren, welche Tonverbindungen die Motive oder Gänge bilden. So galt schon ehedem (*Gerbert* l. c.) die Regel, daß „genaue Gesänge den Satzschluß meistens in der Finale machen"; ebenso hatte man bestimmte Formeln zur Hand, deren Töne in ihrer Verbindung die Tonart charakterisieren (l. c. p. 42); auch in der Melodie jeder Tonart kehren solche stereotype Formeln wieder. Die harmonische Musik führt noch leichter und sicherer in die Tonarten ein.

159. Die Tonalität giebt also dem natürlichen Gefühle für Einheit und Zusammenhang, welches sich schon in der Forderung der Diatonik und der Kontinuität aussprach, eine noch höhere Befriedigung. Sie ist jeder guten Melodie wesentlich. Nicht zerstört, sondern eher befestigt wird sie durch vorübergehende leiterfremde Töne als chromatische Durchgänge. Solange diese die Tonalität nicht ins Schwanken bringen, gewähren sie vielmehr den Vorteil, die Bewegung durch Ausfüllung größerer Intervalle stetiger und durch die erregte Spannung lebhafter, die harmonischen Töne selbst aber, welche folgen, reizvoller zu machen.

Wie die große Septime die Oktave ankündigt, so erweckt jeder erhöhte Ton das Gefühl, als solle der nächst höhere Ton die Bedeutung der Tonika erhalten. Da dies nun nicht die ursprüngliche Tonika ist, so erwartet man Wechsel der Tonart, d. h. Modulation. Die Erniedrigung eines Tones wirkt in ähnlicher Weise; man wird z. B., wenn a in as verwandelt wird, das dann nach g drängt, auf eine Tonart geführt, in der as und g vorkommt, also Es-Dur mit dem Tonika-Dreiklang es g b, oder C-Moll mit dem Tonika-Dreiklang c es g; g wird also Terz oder Quint des Hauptdreiklangs. Die Modulation ist entweder nur flüchtig, so daß in der neuen Tonart keine selbständigen Gebilde (Sätze, Perioden) auftreten, sondern nur in einem oder wenigen Tönen (oder Akkorden) der Übergang bewerkstelligt, dann aber in die ursprüngliche Tonart zurückgegangen wird. Der Wert dieser flüchtigen „Ausweichung" besteht nicht nur in dem Reize der Neuheit und Abwechslung, sondern auch in dem damit verbundenen eigenartigen Ausdruck, wenn anders nicht die technische Form Selbstzweck ist. Bei der eigentlichen (andauernden) Modulation wird die Haupttonart fallen gelassen und ihr eine zweite als nahezu ebenbürtig an die Seite gestellt; es wird nicht bloß ein Schritt neben den Weg gethan, sondern ein neuer Weg betreten. So geschieht es z. B. im Mittelsatze der Sonate. Nun scheint aber die Einheitlichkeit der Tonform des Stückes in Gefahr zu kommen. Deshalb untersteht der Übergang in fremde Tonarten gewissen ästhetischen Regeln.

160. Der Übergang soll nicht sprunghaft, sondern schrittweise vor sich gehen. Wenn überhaupt wirksame Leittöne als Vorbereitung erfordert sind und in C-Dur also für gewöhnlich nicht das leitereigene e, wohl aber das

leiterfremde b als Ankündigung von F-Dur gelten wird (obschon e als Septime der neuen Tonart recht wohl brauchbar ist), so erweist sich auch nicht jeder wirksame Leitton sofort schon als geeignet. Denn des bessern Zusammenhangs wegen soll man, von zweckgemäßen Ausnahmen abgesehen, in die nächstverwandten, nicht aber plötzlich in ganz ferne Tonarten modulieren, weil im letztern Falle die Erinnerung an die ursprüngliche Tonart ganz ausgelöscht würde. Wollte man z. B. von C-Dur nach E-Dur übergehen, so würden die charakteristischen Töne des erstern mit einem Schlage aufgehoben: Tonika, Dominante, Subdominante, an deren Stelle cis, gis und fis treten; nur durch e und h wäre in der Harmonie der Zusammenhang noch fühlbar zu machen. Dagegen haben G-Dur und F-Dur, die Tonarten der Dominante und der Subdominante, nur je einen Ton, der sich in C-Dur nicht wiederfindet; ebenso A-Moll, die „Paralleltonart". In entferntere Tonarten überzugehen, ist auch darum nicht ratsam, weil die Rückkehr denselben unbefriedigenden Eindruck machen würde. Denn eine solche Rückkehr ist erfordert, damit der Gang der Modulation nicht als Abirrung, sondern als geschlossene Kreisbewegung erscheine. In größern Kompositionen kann man allerdings viele Tonarten durchlaufen, da man Zeit hat, sowohl jede zu ihrem Rechte kommen zu lassen, als auch ohne Sprünge wieder zurückzukehren; in kleinern erzeugt zu viel Modulation Unruhe und Unsicherheit. Es wirkt ermüdend, wenn eine Tonart zu rasch abgethan wird und dann vielleicht mehrmals erscheint. Die eben erwähnte flüchtige Ausweichung ist dagegen oft gut angebracht; sie giebt sich als solche gleich zu erkennen, belebt die Melodie, befestigt (als vereinzelte Ausnahme) die ursprüngliche Tonart und dient unter anderem zum Übergang in entfernte Töne. Es ist selbstredend, daß alle aufgestellten Regeln nicht unverbrüchlich sind, und daß keinerlei Mechanismus der Kunst zu gute kommt.

161. Die Modulation ist ein treffliches Mittel, das Verhältnis der Teile oder Glieder eines musikalischen Ganzen untereinander zugleich zu sondern und zu verbinden. Es hat z. B. ein erster Teil C-Dur, ein zweiter G-Dur, ein dritter wieder C-Dur. Oder ein erstes Glied hat A-Moll, schließt aber in C-Dur, und ein zweites Glied lenkt nach A-Moll zurück. Hier malt sich eine geregelte Bewegungsart, die zuerst steigt und dann fällt, was ganz naturgemäß ist. Die umgekehrte Modulationsart (im Marsch!): G-Dur, C-Dur, G-Dur, oder C-Dur, A-Moll, C-Dur, welche Ordnung nicht selten gut verwendbar ist, sinnbildet herabsinkende und wieder aufsteigende Bewegung. In einem größern Werke wird dem Auf- und Abwogen der Stimmung in Dur etwa folgende Modulationsordnung entsprechen:

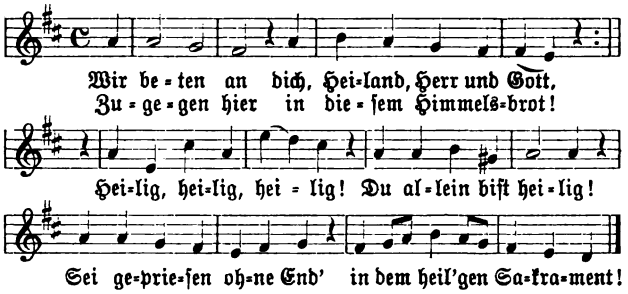
C-Dur, [D-Dur,] G-Dur;
E-Moll, A-Moll, D-Moll;
F-Dur, [G-Dur,] C-Dur.

Die eingeklammerten Tonarten sind doppelte Quintschritte der Modulation, welche der ersten Steigerung, die nachfolgt, das Aussehen eines vorläufigen (Teil-) Schlusses geben mögen. Die Paralleltonart E-Moll schließt sich, wie ersichtlich, naturgemäß an; ebenso angemessen geht D-Moll dem F-Dur voran. A-Moll ist zwischen beiden eingeschoben (nicht zu C-Dur gestellt), um die Mollmodulationen zusammenzubringen und nach Quinten zu ordnen. Wir entnehmen dieses wohlbegründete Modulationsschema der Kompositionslehre von Marx, der für Moll die folgende Reihe vorschlägt:

A-Moll, C-Dur, G-Dur, E-Moll;
F-Dur, D-Moll, A-Moll.

Hier wäre indes der etwas harte Übergang der einen Reihe zur andern durch flüchtige Modulationen zu erleichtern. In beiden Modulationsordnungen findet sich Reichtum, Abwechslung und stetiger Fortschritt.

162. Die Modulation giebt sich in der Melodie nicht immer durch leiterfremde Töne zu erkennen. Ihr Vorhandensein kann aber mit Sicherheit angenommen werden und macht sich selbst bei einfachen Liedern fürs Ohr geltend, wenn etwa ein ganzes Melodieglied sich als eine auf der Oberdominante aufgebaute Steigerung des Vorausgehenden oder durch entschiedenes Herabsinken zur Unterdominante als auf ihr ruhende tiefere Abstufung der Melodie zu erkennen giebt. Das folgende Lied zerlegt sich in 3×4 Takte:



es moduliert aber offenbar das ganze mittlere Drittel nach der Oberdominante, was sofort aus dem Dreiklange der Dominante klar wird, wenn auch erst im dritten Takt das gis erscheint. Die harmonische Begleitung wird also mit dem ersten „Heilig" die Dominanttonart voraussetzen und den Dreiklang von a anschlagen, während gleich zu Anfang des Liedes und ebenso zu Anfang des dritten Teiles der Dreiklang von d am Platze ist. Durch die Harmonie also gewinnt die Modulation erst ihre volle Bestimmtheit und tritt ihre Bedeutung im Verhältnis zum Bau der ganzen Melodie ins hellste Licht. Jetzt sinnbildet die Modulation zur Oberdominante deutlich die Erhebung des Gemütes, welche der Text des ganzen Mittelgliedes ausspricht.

163. Es bleibt noch der wichtigste Faktor einer guten Melodie, nämlich der *Zusammenhang* zwischen Gedanken (Stimmung) und Form, zu erörtern. Hier könnte man nun eine Auseinandersetzung darüber erwarten, welches der Sinn, die geistige Bedeutung einer jeden melodischen Formel sei. Allein es leuchtet ein, daß schon die Zahl dieser Formeln unüberschaubar ist, und daß die natürliche Vieldeutigkeit derselben sich der genauen Bestimmung durch die menschliche Sprache entzieht (vgl. das Nr. 27 Gesagte). Vieles läßt sich eher fühlen als aussprechen. Für denjenigen, dem die Natur das Gefühl dafür gegeben hat, wird die Übung im Hören, Singen und Spielen und die Aufmerksamkeit auf den Ausdruck verschiedener Formeln unter gleichen oder verschiedenen Umständen die beste Lehrerin sein. Im ganzen stimmen doch die Kenner, ja alle Menschen über den Wert der glücklichsten Melodiegänge überein. Es ist damit wie mit den Gesichtszügen des Menschen. So unmöglich es ist, über die Elemente Rechenschaft zu geben, aus denen sich der Gesamtausdruck zusammensetzt, über das Vorhandensein und die Wirkung des letztern kann gar kein Zweifel sein. Doch lassen sich auch einige bestimmte Winke über das Verhältnis von Form und Inhalt der Melodie geben. Vor allem sind als melodisch minderwertig (zumal in der Vokalmusik) solche *technische Formeln* anzusehen, welche gar nicht einmal in erster Linie als Ausdruck innerer Stimmung, sondern vielmehr als Probe der Sing- und Spielfertigkeit oder als Veranschaulichung der Entwicklungsfähigkeit einer gegebenen Grundform oder der Leistungsfähigkeit eines Instrumentes beabsichtigt werden. Nur ein schlechter Geschmack kann in solchen Leistungen die eigentliche Hauptaufgabe der Musik erkennen. Ebensowenig darf die Tonmalerei das ausschließliche Interesse des Musikers auch nur auf kürzere Zeit in Anspruch nehmen. Das Melodische der Musik wird ferner abgeschwächt, so oft die Rücksicht auf den Text ihr Dinge aufnötigt, wofür sie eigentlich nicht gemacht ist. So kann sie im Recitativ und in der dramatischen Musik ihre melodische Schönheit wegen der Unterordnung unter den Text meist oder doch oftmals nicht entwickeln.

164. Die Melodie verliert sodann mit der Einheit ihre Kraft, wenn sie nicht aus einer *Grundstimmung* hervorwächst. Wie ein Baum sich aus der Wurzel zum Stamme und zu Zweigen, Blättern und Blüten organisch fortentwickelt, so muß auch in einer Melodie Fortschritt und Zusammenhang von Anfang bis zu Ende bemerkbar sein. Nichts darf aus dem Tone fallen, der das Ganze, als Stimmungsbild betrachtet, beseelen soll, so wenig wie in einem Gemälde mehr als ein einziger Grundton sein kann. Melodie und Bild zersplittern sich sonst in Teile ohne rechten Zusammenhalt. Je größer ein Musikstück ist, desto mannigfaltiger dürfen die Teile sein, aber es müssen organische Teile bleiben, die sich einer Stimmungs-

einheit so gut wie einer Tonalitätseinheit unterordnen. Verschiedene Grade der Einheit müssen ja freilich hier wie überall anerkannt werden.

165. Die einheitliche Verknüpfung setzt die Ähnlichkeit der Motive und die stetige Durchführung voraus. Motiv (Thema) nennt man eine einheitliche Verbindung weniger Töne (etwa von dem Umfange eines oder zweier Takte), die schon einen musikalischen Sinn oder Gedanken ergiebt, eine Grundform, welche für den Charakter der Melodie, für den Aufbau des Stückes maßgebend wird. Es wiederholt, entwickelt und wandelt sich in mannigfaltigen und doch verwandten Gestalten. Die Durchführung dieser Umgestaltung muß den Regeln der tonalen Einheit (s. oben) entsprechend sein, und auch die Vermittlung aller Glieder, wie die erste Motivform, bleibt daher in dem Rahmen der Tonart, des Rhythmus u. s. w. eingeschlossen. Die Wahl der überaus zahlreichen Möglichkeiten der Umwandlung und Bindung wird aber schließlich durch das Urteil der sinnlich-geistigen Empfindung bestimmt. Diese will, von begründeten Ausnahmen abgesehen, die Stetigkeit einer wohlklingenden und ausdrucksvollen Entwicklung.

Die Forderung der Einheitlichkeit geht wesentlich vom Geiste aus; dem Ohre kommt nur ein instinktives Urteil darüber zu, und zwar gerade insofern, als der Wohlklang dem geistigen Ausdrucke dient. Die hier in Frage stehende Einheit ist die höchste; aber schon die Einheit der Tonalität wird als solche vom Geiste erfaßt; der Sinn nimmt nur an dem Gefühle für dieselbe teil, solange er unter der Leitung des Geistes steht.

166. Endlich kommen wir auf den Punkt, wo wir die geistige Bedeutung des Einzelmotivs zu untersuchen haben. Was ist es, das diese bestimmte Formel für diese bestimmte Stimmung, diesen „Gedanken" geeignet macht? Natürlich ist es die Gesamtheit der akustischen Eigenschaften, welche der Formel eigen sind; denn sie allein dienen der Stimmung als Mittel des Ausdruckes. Er fragt sich nur: wo ist das Band, das beide verknüpft? Auf diese Frage ist zunächst zu antworten, daß das musikalische Talent eben in der Fähigkeit besteht, das Innere in Tönen auszusprechen. Naturanlage befähigt ja auch in erster Linie zur rhetorischen, zur poetischen und jeder künstlerischen Offenbarung des Innern. Wer kann aber genau bestimmen, worin die Eigenart dieser Anlage besteht? In der musikalischen Phantasie ohne Zweifel, das Wort so verstanden, wie es bei den Ästhetikern verstanden zu werden pflegt, d. h. als Gestaltungskraft, als die besondere Fähigkeit, Gedanken und Empfindungen in Worten, Tönen u. s. w. zu verkörpern. Jeder Mensch hat an der musikalischen so gut wie an der poetischen Anlage seinen, wenn auch geringen Anteil; aber nur der geborene Musiker besitzt sie (nach entsprechender Ausbildung) in ihrer Vollkommenheit. Sie setzt, wie alle Künstleranlagen, ein reiches Gemütsleben und eine große Feinheit des in Mitthätigkeit

gezogenen Sinnes, hier des musikalischen Gehöres, voraus. Darauf beruht also der Wert eines guten musikalischen Motivs, daß eine Gemütsbewegung, die als solche sich durch Reinheit und Bedeutung auszeichnet, unter Vermittlung einer gestaltungstüchtigen Phantasie und eines feinen Gehörs, einen überraschend treffenden Ausdruck in Tönen gefunden hat. Subjektiv, d. h. für die Beurteilung der künstlerischen Anlage, ist vor allem die glückliche Zusammenstimmung (Harmonie) des Geistigen und Sinnlichen entscheidend; für das Kunstwerk aber, wie es fertig vorliegt, kommt die Tiefe und Bedeutung des Inhaltes, nämlich der ausgesprochenen Gemütsstimmung, und der höhere Grad des akustischen Wohlklanges noch ganz besonders in Betracht. Es kann ein Mensch in ungewöhnlichem Grade die Fähigkeit besitzen, sein Inneres in Kunstformen zu offenbaren; ist aber das Innere arm und leer, so hat er doch nicht so viel in die Formen zu thun, daß es bei andern dauerndes Interesse weckt. In einem gegebenen Falle, wo es sich um eine bestimmte Melodie oder ein Motiv handelt, bewundert man das Geschick, äußern Wohlklang und innere Bedeutung der Töne unter Wahrung der allgemeinen Kunstgesetze (über Einheit, Abwechslung u. s. w.) und der besondern technischen Musikregeln zu verbinden. Das Nachempfinden der durch solche Mittel ausgestalteten Schönheit ist der vom Künstler gebotene Schönheitsgenuß.

167. Die Gestaltungskraft des musikalischen Talentes tritt nun aber nicht schon dadurch in Thätigkeit, daß die geistig-sinnlichen Fähigkeiten eine angeborene Neigung und Leichtigkeit mitbringen, die innern Vorgänge gerade in Tönen zu offenbaren; sondern es muß noch die Beobachtungsgabe vermitteln. Denn jene ersten Äußerungen der künstlerischen Anlage, welche der reflektierenden Beobachtung vorausgehen, haben noch nicht die nötige Reife. Es belauscht aber der geborene Künstler mit angeborenem Interesse die ersten Produkte der Natur an sich und anderen; der Musiker hört die Töne und Tonreihen, welche ein unwillkürlicher Ausdruck der Stimmung sind, oder welche versuchsweise auf Instrumenten hervorgebracht werden. Er wird mehr als ein anderer überrascht durch den Wohlklang gewisser Tonverbindungen und gewahrt den geheimnisvollen Zusammenhang mit den Gemütsbewegungen. Damit ist der Schlüssel gegeben, der ihm das Reich der frei und bewußt schaffenden Kunst aufschließt. Es tritt die „Nachahmung", wie Aristoteles sich ausdrückt, d. h. die freie und bewußte Nachbildung des Beobachteten, an die Stelle der ersten ungenügenden Produktionen und Versuche. Dieselbe ist nichts weniger als eine bloße Wiederholung, sie ist eine umschaffende Idealisierung, ein Werk des Geistes, der ähnliche Tonreihen zum Ausdruck ähnlicher Stimmungen frei hervorbringt.

Durch Übung macht er sich nun allmählich die Elemente der Tonsprache völlig zu eigen; er weiß, was diese und jene Tonverbindung dem

Ohre und was sie dem Geiste bedeute, in der Weise, wie der Maler (halb instinktmäßig, halb klar bewußt) die Bedeutung dieses oder jenes Pinselstriches kennt. Ob das im einzelnen durch Worte zu erklären sei, darauf kommt es nicht an. Es ist auch selbstverständlich, daß in der Zeit der schon entwickelten Kunst der junge Künstler durch Lehre und Vorbilder sehr rasch gefördert wird und schon früh den Aufbau eines größern Kunstwerkes zum Gegenstande seines Studiums machen kann.

Worin nun die berührte Verwandtschaft des Klanges und der Stimmung im allerletzten Grunde beruhe, ist eigentlich eine psychologische Frage. In Kürze läßt sich etwa diese Antwort geben: die innere Stimmung spielt — um gleich einen musikalischen Ausdruck zu gebrauchen — auf demselben Nervensystem wie die äußere Schallbewegung des Tones. Wo beide sich begegnen und zu dem gleichen Eindrucke verbinden, da offenbart sich Ähnlichkeit und Verwandtschaft. Die Nerven sind die Vermittler zwischen Geist und Ton; sie nehmen geistige und sinnliche Einwirkungen auf; sie setzen jene in diese und diese in jene um, soweit es deren Natur gestatten mag. Den Umtausch wird man etwa mit der Arbeit eines Dolmetschers vergleichen dürfen, der zwei grundverschiedene Idiome in sich aufnimmt und das Verständnis nach hüben und drüben vermittelt.

Doch solche psychologische Fragen begegnen uns auf allen Gebieten, ohne daß wir immer eine erschöpfende Lösung verlangen. Man kann sich also in der musikalischen Kunstlehre um so eher mit dem „Was" begnügen, ohne nach dem „Wie" zu fragen. Man braucht nicht allzu genau zu erforschen, was jeder Tonkomplex oder Melodiegang bedeute; genug, daß er etwas bedeutet und ausspricht, sei es für sich allein, als natürlicher Ausdruck dessen, was in der Seele vorgeht, sei es in künstlerischer Verbindung mit andern und mit Accent, Tempo und Rhythmus. Dieser Sinn oder Inhalt wird auch von jedem empfänglichen Gemüte im allgemeinen richtig aufgefaßt, wenn auch eine Erklärung darüber in der Sprache oft nicht gelingen mag, und das Urteil im einzelnen je nach der einseitigen Bevorzugung dieses oder jenes Gesichtspunktes manchmal unsicher hin und her schwankt. Wer wird bei einem gemalten Bildnis, dessen Bedeutung im ganzen unzweifelhaft ist, nach der Bedeutung eines jeden Pinselstriches fragen, und wer ist nicht überzeugt, daß die Malerei geistige Züge treffend zu verkörpern verstehe, wenn auch die Urteile über ein gegebenes Bild auseinandergehen? Die Musik stellt sich nur insofern anders, als sie innere Vorgänge des Gemütslebens darstellt, die in der Sprache noch viel weniger vollkommen zu beschreiben sind, wie wir dies früher eingehend auseinandergesetzt haben. — Der rhythmische Charakter der Melodie und die besondere Eigenart der Vokalmusik, insbesondere der kirchlichen, wird weiter unten besprochen werden.

* * *

b) Harmonie.

168. Die Melodie ist die eigentliche Seele der Musik, welche ohne sie nicht bestehen kann, durch sie allein aber die volle Würde einer Kunst zu wahren vermag. Die Griechen hatten nur eine spärliche Harmonie, deren Beschaffenheit nicht mehr genau zu ermitteln ist; die Orientalen lieben bis heute die Harmonie nicht. Auch hat Aristoteles wohl recht, wenn er (Probl. 19, 27) nur der Melodie den eigentlichen Stimmungsausdruck beilegt und ihn der Harmonie, insofern sie als reines Nebeneinander der Töne aufgefaßt wird, abspricht. Zum Ausdrucke der Stimmung gehört eben Bewegung und Fortschritt; die Fortbewegung in der Harmonie ist aber nichts anderes als die melodische Bewegung mehrerer Stimmen. Der erste Ansatz des Stimmungsausdruckes liegt natürlich schon im Einzeltone und viel ausgeprägter in der stehenden Harmonie.

Doch haben wir schon oben darauf hingewiesen, daß die Melodie ihrerseits im allgemeinen an das harmonische Verhältnis der Tonstufen gebunden ist; die Tonalität beruht wesentlich darauf. Somit hat sich thatsächlich aus der die Melodie tragenden verhüllten und halbbewußten Harmonie die ausdrückliche Vielstimmigkeit naturgemäß entwickelt. Der erste Vorzug der Harmonie besteht also auch darin, daß sie die innern Verhältnisse der Skala deutlicher zum Bewußtsein bringt und die Skalatöne zu einer straffern Einheit zusammenschließt. Der einzige Dominant-Septimen-Akkord kennzeichnet schon mit Sicherheit die Tonart und seine Auflösung auch noch das Tongeschlecht; ja in diesen zwei Akkorden werden alle Töne der Leiter bis auf einen (a in C-Dur) zu Gehör gebracht. Darum ist denn auch dieses Akkordpaar in der harmonischen Musik so beliebt; es dient vor allem als Hauptschluß. In ähnlicher Weise aber wird jeder Melodieton, ob er im Ganzschluß oder im Halbschluß oder an einer beliebigen andern Stelle stehen mag, durch die Harmonie nach seinen tonalen Verhältnissen deutlicher bestimmt. Feste Tonalität, straffe Einheit und Sicherheit der Fortentwicklung zeichnet also die Harmonie aus; sie ist Stütze und Band der Melodie und kann, insofern sie in dieser selbst wurzelt, auch ihre entwickelte Blüte oder reife Frucht genannt werden. (Die latente Harmonie darf als Wurzel der Melodie gelten.)

169. Eine besondere Bedeutung hat die Harmonie für die Modulation. Sie deutet diese viel bestimmter an, führt sie sicherer weiter und in das alte Geleise wieder zurück. Denn die Stellung eines Tones in einem vorausgehenden Akkorde und in einem folgenden kann rücksichtlich der Tonart so genau bezeichnet und durch einen gemeinsamen Ton die Verbindung beider Akkorde so fühlbar gemacht werden, daß der Übergang in eine neue Tonart ebenso unverkennbar wie gut vermittelt erscheint. Vom tonischen Dreiklange c e g kann man sofort in den Dominant-Septimen-Akkord einer

beliebigen Tonart (außer Es, E und Fis) übergehen, so daß beiden Akkorden immer ein Ton gemeinsam bleibt; die Auflösung ergiebt dann sofort die neue Dur- oder Molltonart. Ähnliche, doch wesentlich verwandte, ganz treffliche Mittel zur Modulation giebt es in der Harmonie sehr viele, die teilweise allerdings die Vermittlung eines dritten Akkordes erheischen. Der verminderte Septimenakkord mit energischer Strebekraft, der verminderte Dreiklang mit milderer Dissonanz, der konsonante Dreiklang in Dur und Moll ergeben Übergänge, die je nach dem Charakter des Musikstückes oder der betreffenden Stelle rasch und angemessen zum Ziele führen. Die Technik dieser Modulationen, welche die schon oben (Nr. 161) besprochene Ordnung einhalten, findet man gut dargelegt in Piels „Harmonielehre". Nur auf einzelne Punkte, welche für die Akkordfolgen in der Modulation wie überhaupt in der harmonischen Musik zu beachten sind, wollen wir noch ein Wort beifügen; über Natur und Charakter der Einzelakkorde ist schon Nr. 66 ff. das Nötige gesagt worden.

170. Die naturgemäße Entwicklung der Tonverhältnisse, der „reine" oder „strenge" Satz muß die Grundlage der harmonischen Komposition bleiben. Damit hängt die billige Forderung zusammen, daß auf den akustischen Wohlklang, die rechte Vermittlung der Glieder, die Einheit und Einfachheit des Ganzen die gebührende Rücksicht genommen werde. Die Abweichung von den einfachen Gesetzen artet leicht in Überkünstelung aus, welche den Keim des Verderbens in sich trägt. Sie soll nur, und zwar sehr maßvoll, da eintreten, wo der Ausdruck, dem stets die Form zu dienen hat, eine Ausnahme fordert. Wie es unnötige Beengung ist, den Geist in die Fesseln rein mechanischer oder hergebrachter Regeln zu zwingen, so zeigt sich doch der geistvolle Meister zumeist in der vernünftigen Selbstbeschränkung, d. h. in der Unterordnung unter die von der Natur selber und den einfachsten Kunstregeln gegebenen Gesetze. Dem Geiste sind ja, sobald er aus sich heraustritt, um sein inneres Leben künstlerisch zu offenbaren, in den Mitteln der Kunstgestaltung Schranken gesetzt, denen er sich im allgemeinen durchaus anbequemen muß, wenn sein Werk befriedigend wirken soll. Diese Erwägung dürfte in dem öfter mit Heftigkeit geführten Streite für die Regel und für die Freiheit eine vernünftige Entscheidung ermöglichen.

171. Die Harmonien (Akkorde) müssen wohl verbunden sein. Die Gemeinsamkeit eines Tones ist gewöhnlich sowohl ein Mittel wie ein Kennzeichen der rechten Folge. Im Grunde aber verhalten sich Akkorde wie Melodietöne: die Tonalität bildet ihr inneres Band. Wenn nur der Tonika-Akkord dem Gefühle nicht entschwindet, so wird die Fortschreitung nicht verwerflich sein. Sie wird es aber leicht durch Sprünge, z. B. vom Akkord der Oberdominante auf den der Unterdominante, da hier der vermittelnde Tonika-Akkord vermißt wird. Dasselbe gilt natürlich auch

von der unvermittelten Modulation von der Oberdominante zur Unterdominante. Damit ist aber nicht gesagt, daß diese oder ähnliche minder vermittelte Übergänge immer einen unbefriedigenden Eindruck machen. Was nach dem strengsten Gesetze oder, wenn man so will, nach der Schablone der Theorie minder gut ist, entspricht an dieser und jener Stelle ganz den berechtigten Absichten des Künstlers. Man darf daraus nur nicht schließen, es entbehre die allgemeine Norm eines vernünftigen Grundes. Es wird freilich stillschweigend vorausgesetzt, daß sie immer auch vernünftig angewendet werde.

Noch eine ähnliche Bemerkung über die unentbehrlichen Paralleldreiklänge zu den Hauptdreiklängen der Tonart.

Die Mollakkorde in der Durleiter, also in C-Dur d f a, e g h, a c e, gehören entweder zum ersten oder zum zweiten Tone des Akkordes (also f, g, c), so daß die Quint fehlt und ein fremder, leicht dissonierender Ton beigefügt ist; daher sind wenigstens die beiden ersten Paralleldreiklänge nur schwach mit c verwandt und finden deswegen etwas seltenere Verwendung.

Das Gesetz der Fortschreitung läßt sich demnach so aussprechen: Die Akkorde sollen möglichst deutlich ihre eigene Stellung in der Tonart bezeichnen, so daß man sieht, wie sie aus dem Tonika-Akkord hervorgehen und wieder in denselben zurückkehren; darum ist es auch schon zu Anfang eines Stückes sehr wünschenswert, daß aus den Akkorden die Tonart klar werde.

172. Helmholtz (Tonempfindungen S. 407) übt unter dieser Rücksicht eine nicht unbegründete Kritik an Palestrinas Stabat mater. „Was wir in solchen Beispielen vermissen, ist erstens, daß der Akkord der Tonika nicht gleich im Anfange die hervortretende Rolle spielt, die ihm in der modernen Musik zukommt. In dieser hat der tonische Akkord ebendieselbe hervorragende und verbindende Bedeutung, wie unter den Tönen der Tonleiter die Tonika. Zweitens vermissen wir überhaupt das Gefühl für die Verwandtschaft der aufeinanderfolgenden Akkorde, welches bewirkt, daß in der Regel die moderne Musik nur Akkorde aufeinander folgen läßt, welche durch einen gemeinsamen Ton miteinander verbunden sind.“ Freilich bleibt zu erwägen, daß das Stück dorisch (im analogen D-Moll) geschrieben ist; bekanntlich war die jetzige Harmonisierung des Moll erst im Werden. Palestrina meidet den vollen Molldreiklang gern und setzt dafür den unvollständigen ohne Terz, oder, wie hier gleich zu Anfang und am Schlusse, auf der Dominante und auf der Tonika, den Durdreiklang; die kleine Terz gilt ihm als minder befriedigend. Helmholtz selbst sagt indes im allgemeinen von Palestrina: „Er war ein Schüler des Claude Goudimel . . ., von dem harmonische Bearbeitungen der französischen Psalmen ausgeführt sind, die von der modernen Art und Weise nicht sehr viel abweichen, namentlich wo sie sich in Dur bewegen“ (a. a. O. S. 406). Zudem ist unsere Mollharmonie

wenigstens theoretisch noch nicht so völlig ins reine gebracht, daß ein ganz sicheres Urteil möglich wäre (Nr. 67 ff.). Sobald die kleine Terz in die Harmonie aufgenommen wird, läßt sie eine doppelte Auffassung zu: entweder gilt sie wirklich als irgendwie fremd, und dann muß sie demgemäß, d. h. als nicht völlig befriedigend, behandelt werden; oder aber sie wird stellvertretend für die große Terz zugelassen. Die ältere Weise der Harmonisierung hielt sich an die erstere Auffassung und erhöhte wenigstens sehr gewöhnlich die Terz, wenn sie nicht ausgelassen wurde. Jetzt hat man sich mit der Trübung selbst des Schlußakkordes durch die kleine Terz gewöhnt (Nr. 68). Das Gefühl für die Naturharmonie spricht sich aber noch besonders in der regelmäßigen ersten Modulation nach der Durparallele aus; denn im Grunde muß ja wohl a c e ein Durakkord von c sein mit beigefügter Unterterz. Übrigens moduliert auch Palestrina im Stabat Mater stark nach F-Dur, weil die Verwandtschaft von D-Moll mit F-Dur schon in der Melodie deutlich hervortritt. Die Zweideutigkeit des Mollakkordes kann nicht verfehlen, eine gewisse Unsicherheit in die Behandlung desselben zu bringen (Nr. 67. 68). Im Akkorde der Dominante muß in der modernen Musik die Terz Leitton sein, also erhöht werden, und so verwendet sie schon Palestrina; im Tonika-Akkord hingegen muß sie entweder bleiben, damit der Mollcharakter nicht verwischt werde, oder man muß sie weglassen, wodurch der Akkord unvollständig wird und seinen Charakter verliert. Die kleine Terz kann also akustisch nur als eine wenn auch sehr milde Dissonanz des Akkordes gelten, und so mußten die Molltonarten in der harmonischen Musik noch stärker getrübt werden, als sie es in der rein melodischen schon gewesen waren. Das dient natürlich wieder als eigenartiges Mittel des Ausdrucks und ist insofern kein Übel.

173. Als fehlerhafte Fortschreitungen gelten Oktaven- und Quintenfolgen und solche, bei denen ein Querstand auftritt. Zwei in Oktaven gehende Stimmen sind gleichsam für eine einzige zu halten; solange also die deutliche Sonderung nicht besonders beabsichtigt wird, können Oktavenfolgen nicht auffallen. Dieselben finden sich beim unisonen Volksgesange, wo Frauen und Knaben naturgemäß die höhere Oktave singen; auf der Magadis der Griechen, einem harfenähnlichen Instrumente, spielte man in Oktavkonsonanzen; die gewöhnliche Verdoppelung eines Akkordtones zeigt dieselbe Erscheinung.

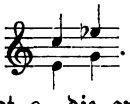
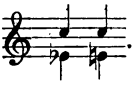
174. Bei den Quinten verhält sich die Sache anders. „Warum", so fragt Aristoteles (Probl. 19, 17), „singt man keine Quinten? Geschieht es etwa darum, weil hier die eine Konsonanz der andern nicht gleich ist wie bei den Oktaven?" Als die mittelalterliche Harmonie noch im Werden war (bis ins 11. Jahrhundert), sang man freilich solche Konsonanzen in fortlaufender Reihe, weil man zunächst nur auf den Wohlklang der Einzel-

akkorde, nicht aber auf den Fortschritt derselben achtete. Jene entbehren ja nicht des harmonischen Reizes, sondern nur der Abwechslung. Die Quint (als Duodecime) wie die Terz (als Septdecime) liegt ja schon im Klange eines jeden Tones; darum sind beide in den Mixturen der Orgel als Fülltöne auch heute noch neben Grundton und Oktaven zulässig. Das Verbot einer Folge von Oktaven oder Quinten beruht also nicht auf dem mißliebigen Klange von Einzelkonsonanzen, sondern auf einer bestimmten Forderung an die vollkommene Tonfolge. Bei der Fortschreitung in Oktaven, wenn sie nur gelegentlich gebraucht werden, verliert sich die eine Stimme beinahe in der andern, und der Verlust dieser Selbständigkeit ist Grund genug, die Fortschreitung selbst unschön zu finden, zumal da die andere Stimme nun plötzlich verdoppelt erscheint. Oft wird aber im Orchester oder andern stimmreichen Kompositionen nichts als die Verstärkung einer Stimme, besonders der Melodie und der Baßstimme gegen andere durch Oktavbegleitung geradezu beabsichtigt, und dies kann durchaus zweckdienlich sein. Ferner tritt zuweilen der Fall ein, daß eben jenes Aufgehen einer Stimme in die andere für einen Augenblick Ruhe und Frieden angemessen ausdrückt. Leicht intonierende und schnell verhallende Instrumente lassen Tonparallelen nicht so unangenehm empfinden wie andere. Oktaven in verschiedenen Klangfarben behalten durch die Klangverschiedenheit noch einen gewissen Reiz, und im Zusammenklange vieler Töne fallen die parallelen Fortschreitungen weniger auf. So erscheinen denn auch thatsächlich Oktavenfolgen in den Werken der größten Meister. Bei den Quintenfolgen wirken mehrere Umstände zusammen, sie bald unerträglich, bald erträglicher zu machen. Folgt eine Quint auf die andere, so scheint die obere Stimme in der Dominant-Tonart zu begleiten, wodurch die Tonalität ins Schwanken kommt. Diese üble Wirkung wird dadurch verstärkt, daß beim Fortschreiten z. B. um eine Sekunde hinauf oder hinab ganz derselbe (unvollständige) Dreiklang um eine Stufe versetzt und so abermals das Gefühl einer Tonartenmischung geweckt wird. Dazu kommt, daß das Intervall der Quint nächst der Oktave am wenigsten charakteristisch ist; auch die Quinten stehen sich noch zu nahe, um als selbständige Stimmen zu genügen. Wenn sie also nach Aristoteles darum nicht nebeneinander gehen dürfen, weil nicht die eine einfach die Wiederholung der andern ist, so kann man auch umgekehrt sagen: weil die Quinten zu ähnlich sind, gewähren sie nicht den vollen Reiz anderer zwar konsonanter, aber zugleich stärker konzertierender Intervalle. Endlich ist es der Harmonie eigen, den obern und den untern Teil der Tonleiter straff zusammenzuschließen; Quintenfolgen aber beginnen die beiden Tetrachorde wieder auseinander zu reißen. Diese Übelstände können jedoch in vielstimmigen Harmonien oft gemildert werden, wenn z. B. die Tonalität sonstwie fest gesichert, durch Terzenfortschritt die Quintendreiklänge wenigstens

unter sich fest verbunden, durch melodische Vorteile die entstandenen Nachteile aufgewogen, die Quinten durch ihre harmonische Umgebung verdeckt, durch Accentlosigkeit abgeschwächt werden u. s. w.

175. Man kann nicht einwenden, daß jede einfache Quint oder jeder Oktav- und Einklang folgerichtig verworfen werden müsse. Denn durch diese wird einerseits die Tonalität befestigt, andererseits die Einmütigkeit der Stimmen an geeigneter Stelle dargestellt, z. B. am Schlusse der Perioden oder Sätze. Denn das Zusammentreffen und der Parallelismus der Stimmen hat seine gute Symbolik; nur wenn der parallele Gang übel angebracht wird, erzeugt er geradezu Fehler oder wenigstens Mattigkeit der Harmonie.

176. Dieser allgemeine Grundsatz gilt auch von Quarten-, Terzen-, Sexten- und Septimen-Parallelen. Die Einförmigkeit und Leerheit der Harmonie ist hier zwar nicht so leicht zu befürchten, besonders bei den beliebten Terzen-Parallelen. Die Intervalle sind ja schon meistens nicht völlig gleich, weil die eine Stimme um einen halben, die andere um einen ganzen Ton fortschreitet, oder die erwartete Lösung (bei Tritonus, kleiner Quinte, Septime) bringt einen neuen Reiz mit sich. Das wichtigste ist aber, daß alle andern Fortschreitungen weder so identische Wiederholungen noch so störend für die Tonalität sind wie die Oktav- oder Quintenfolgen. Dennoch kann, wenn die Außenstimmen ohne Grund parallel gehen, eine Eintönigkeit entstehen, welche mindestens ebenso sorgfältig zu vermeiden ist wie die sogen. „versteckten" Oktaven und Quinten, welche oft besprochen worden sind und entstehen sollen, wenn übersprungene Intervalle in Gedanken ausgefüllt werden. Man sehe darüber E. Fr. Richter, Lehrbuch der Harmonie (8. Aufl.) S. 145 ff.

177. Der „Querstand" ist eine ähnliche Störung der Harmonie wie die Quintenfolge. Er besteht darin, daß die chromatische Veränderung eines Tones mit dem unveränderten Tone zusammentrifft, aber in verschiedenen Stimmen (und Akkorden):  . Die Stimmen widersprechen einander in der Tonart (die eine hat e, die andere es), und eine derselben scheint falsch zu sein. Lägen beide in derselben Stimme, so erkennte man sogleich die Absicht, auszuweichen, und wartete nur auf die Lösung der Dissonanz, des Widerspruches gegen die Tonart:  . Der Querstand wird meist vermieden, wenn die Stimmen in natürlichster Weise fortgeführt werden, und wenn er trotzdem erscheint, so fällt er nicht als eine Unrichtigkeit auf. Scharfe Betonung weist ebenfalls auf die bewußte Absicht, also im allgemeinen auf die Richtigkeit hin. Denn diese wie jede andere Dissonanz kann ja einem vernünftigen Zwecke dienen.

178. Oben belehrte uns Aristoteles darüber, daß im Zusammenklange der Töne *keine Stimmung* gemalt werde. Damit steht nicht in Widerspruch, wenn bei der Harmonie nicht minder als bei der Melodie auf den beabsichtigten Ausdruck hingewiesen wird. Denn die *Bewegung* der Akkorde gehört im Grunde zur Melodie, und auf den Begriff der Bewegung stützt sich der Stagirite. Von einem einzigen Melodietone wird man ja auch nicht sagen, daß er eigentlich schon Stimmung ausdrücke. Den Anfang dazu macht er allerdings. Das verwickeltere Verhältnis mehrerer konsonanter und besonders dissonanter Akkordtöne aber giebt schon eine breitere Grundlage für den Stimmungsausdruck ab, und so wird eine fortschreitende Harmonie in vorzüglichem Grade geeignet sein, Stimmungen zu symbolisieren. Daher gehört dieses auch zu ihrer wesentlichen Aufgabe. Korrekte, wohl verbundene, aber stimmungsleere Akkordfolgen genügen als solche nicht. Das Interesse für die Harmonie darf nicht einmal vorherrschen; denn sie hat für gewöhnlich der Melodie und damit dem Ausdrucke der Stimmung sich unterzuordnen. Es ist auch verfehlt, wenn sie die Melodie belastet, ihren Gang hemmt. Trotz des Wechsels in der Akkordlage nämlich, der so viel wie möglich angestrebt werden soll, wirkt die jedem einzelnen Melodietone untergelegte volle Harmonie sehr oft lähmend und erdrückend. So wird es denn oft nötig oder dienlich sein, die Zahl der Akkordtöne oder das Prinzip der stetigen Begleitung eines jeden Melodietones zu beschränken und womöglich noch durch andere Mittel wieder für mehr Leichtigkeit, Freiheit und Leben der Melodie zu sorgen.

179. Die *Vierzahl der Akkordtöne* kann als das nächstliegende Maß einer vollen Harmonie betrachtet werden. Drei verschiedene harmonische Teiltöne liegen in jedem Tone, außerdem aber mehrere Verdoppelungen. Der Akkord ist aber die auseinandergelegte Naturharmonie (Nr. 66). Also gehören zum vollen Akkorde zunächst Grundton, Terz und Quint. Der Vorteil irgend einer Verdoppelung zur Hervorhebung des Hauptakkordtones ist leicht ersichtlich, z. B. wenn im Schlußakkorde die Tonika im Baß und in der Melodie steht. Zunächst ist die Verdoppelung des Grundtones in der Naturharmonie gegeben, erst nach derselben die der Quint oder der Terz. Diese Ordnung muß im allgemeinen Norm bleiben bei Anwendung von (einfachen oder mehrfachen) Verdoppelungen.

Die Vierstimmigkeit entspricht auch den vier charakteristischen Stimmlagen: Baß, Tenor, Alt, Sopran, und wird noch besonders durch den so wichtigen Dominant-Septimen-Akkord nahegelegt. Es sei nebenher bemerkt, daß in diesem Terz und Septime als Leittöne nicht verdoppelt werden, weil durch regelrechte Auflösungen Oktavfolgen entständen; ebenso verhält es sich mit allen Dissonanzen, deren Auflösung ja nur eine bestimmte sein kann. Auch die Terz eines jeden Akkordes wird als untergeordneter Teil im Dreiklang nur verdoppelt, wenn sie stark hervortreten soll.

Eine größere Stimmenzahl als vier macht den Eindruck des Außerordentlichen und Prächtigen; bei der Instrumentalmusik kommt die Wirkung der Klangfarben noch hinzu. Die natürliche Erzeugung der Harmonietöne lehrt, was auch in der Praxis gewöhnlich eingehalten wird, daß die tiefen Stimmen weiter auseinander und die hohen näher zusammen liegen müssen; sie lehrt ferner, was wichtiger ist, die Bedeutung des Grundtones in jedem Akkord und des nicht immer ausgedrückten Fundamentalbasses für die richtige Auffassung der Harmonie. Doch kann man aus Rücksicht auf den engern Zusammenschluß der Stimmen die Ordnung der Naturharmonie, die auf das schwächere Klingen und allmähliche Verklingen der Obertöne angelegt ist, unmöglich überall einhalten. Die Terz z. B. findet ihren natürlichsten Platz als Mediante zwischen Prim und Quint. Im ganzen läßt sich nur sagen, daß weite Harmonielagen allerdings das klare Hervortreten, enge Lagen aber das feste Zusammenwirken der Stimmen fühlbarer machen.

180. Eine Entlastung der Melodie von dem Akkordgewicht zu vieler Töne findet schon zur bloßen Abwechselung in großen Kompositionen statt, indem vielstimmige Stücke durch dreistimmige unterbrochen werden; doch ergänzt man gern den Gesang durch Klavier oder Orgel. Mehr Einfachheit und Leichtigkeit giebt die Auslassung einer Stimme den volkstümlichen Liedern, in denen auch noch der Baß mit wenigen Noten wechselt, die übrigen Stimmen aber gern in Terzenparallelen gehen. Bei dem zweistimmigen Satze kann man die Begleitung nicht wohl entbehren; er ist aber recht volkstümlich, eben weil die Melodie entlastet wird. Selbst der einstimmige Gesang hat durch den allgemeinen Gebrauch der Harmonie keineswegs seinen Reiz verloren und bleibt für Massengesang das einzig Angemessene. Neben den harmonischen Instrumenten behaupten mehrere andere für das Solospiel noch ihren Rang.

181. Auf andere Weise kommt man der Melodie zu Hilfe und giebt selbst der Harmonie größere Spannung mittels der *Durchgänge*, *Hilfstöne* und *Vorhalte*. Dies sind sämtlich Melodietöne (in einer beliebigen Stimme), die sich der Fessel der Harmonie entziehen, aber sofort wieder in derselben, als der siegenden Kraft, untergehen.

Ein „*Durchgang*" findet statt, wenn die Melodie, die Fortbewegung des Akkordes nicht erwartend, sich weiter bewegt, um nach einer oder mehreren dissonanten Stellungen wieder in eine konsonante einzutreten. So kann über dem liegenbleibenden Tonika-Dreiklang die ganze Tonleiter in der Oktave sich fortbewegen. Man sieht hier augenfällig, wie der Inhalt des Dreiklanges nur einfach zu einer kontinuierlichen Tonreihe abgewickelt wird; flüchtige Dissonanzen wechseln regelmäßig mit Konsonanzen; der Akkord nimmt das aus ihm Hervorgetriebene jedesmal wieder in sich auf. In dieser Weise kann jedes Intervall eines konsonanten Akkordes ausgefüllt werden und auch über jeden beliebigen

Akkord ein dissonanter Ton als Stellvertreter einer Konsonanz hinwegeilen (Wechselnote). Chromatische Durchgänge dissonieren zugleich mit der Tonart und reizen stärker zur Lösung des Widerspruches; weil sie immer in den kleinsten Intervallen abweichen, so ist ihnen auch ein ganz besonderer, z. B. oft ein schmerzlicher Ausdruck eigen.

Die sogen. Hilfstöne sind harmoniefremde Töne, die eine Tonstufe hinauf oder hinab den Akkord verlassen und dann in die vorige Lage, gleichsam rasch erlahmend, zurückkehren; die Rückkehr giebt dem Akkorde neue Schönheit.

Der Vorhalt ist ein Akkordton, der liegen bleibt (ausgehalten wird), nachdem schon ein neuer Akkord eingetreten ist, mit welchem er dissoniert. Er fordert, wie alle Dissonanzen, Auflösung in den erwarteten, zu dem zweiten Akkord passenden Ton; seine Eigentümlichkeit besteht darin, daß er die Akkorde durch das Hereinziehen des einen in den andern enger verknüpft. Der Vorhalt tritt in einer beliebigen Stimme auf, geht von oben oder unten (durch Steigen und Fallen um eine große oder kleine Sekunde) in den konsonanten Ton über.

Alle diese zur Figurierung der Melodie, vornehmlich in der Oberstimme, dienenden Nebentöne, zu denen man auch Vorschläge und Triller rechnen kann, geben der Melodie mehr Bewegung und Freiheit. Sie sind aber weit entfernt, der Harmonie zu schaden, solange sie maßvoll verwendet werden; im andern Falle verderben sie durch künstliches Beiwerk auch die Wirkung der wesentlichen Melodietöne. Der eigentliche Grund, welcher die harmoniefremden Töne rechtfertigt, liegt in ihrer Eigenschaft, nicht nur die Akkorde mannigfaltiger zu gestalten, sondern namentlich in die Bewegung derselben und damit in die Bewegung der Melodie einer oder mehrerer Stimmen ein freieres und frischeres Leben zu bringen. Ohne sie würde der stets gleichmäßige Fortschritt von einer konsonanten (Dreiklangs-) Harmonie zur andern ermüdend und erschlaffend wirken. Doch giebt es auch eine Dissonanz, welche keineswegs den Fortschritt der Tonentwicklung befördert, sondern gerade umgekehrt als Halteton zur Beruhigung der Akkordbewegung verwendet wird. Es ist der sogen. „Orgelpunkt", in der ältesten Art mehrstimmigen Gesanges (organum) eine Note von unbestimmt langer Dauer, über welcher sich die übrigen Stimmen fortbewegten. Derselbe wird noch jetzt vornehmlich gegen Ende eines Stückes oder Teiles als Träger der letzten Akkordreihe, einer reichen, bewegten Tonmasse, gebraucht; indem er anfangs konsoniert, dann dissoniert und schließlich wieder konsoniert, hält er alle über ihm stehenden Akkorde gleichsam am Zügel, gestattet ihnen zwar die letzte freie Bewegung, zieht sie aber doch siegreich wieder in die Endkonsonanz zurück. Die Verwendung des Orgelpunktes ist indessen nicht an den Schluß eines Teiles und nicht einmal an die Baßstimmen gebunden. Er macht einen analogen Eindruck, sagt Riemann im „Musiklexikon", wie der Quartsext-Akkord, mit

dem er zu beginnen pflegt, wenn in diesem Quart und Sext als Vorhalte von Terz und Quint gelten. Man kann ihn auch mit dem Dominant-Septimen-Akkord vergleichen.

182. Bisher war von derjenigen Harmonie die Rede, die in einer herrschenden Melodiestimme ihren eigentlichen Zweck hat; die übrigen Stimmen haben zwar ihre eigene Fortbewegung, ordnen diese aber der Hauptstimme unter und beanspruchen nur ein geringes Maß selbständiger Geltung. Die Hauptstimme ist jetzt gewöhnlich die Oberstimme, früher sehr oft eine der Mittelstimmen, bei den Griechen regelmäßig die Unterstimme. Nun kann aber unbeschadet der Konsonanz (oder wirksamen Dissonanz) der Akkorde die selbständige Bewegung der Stimmen größer und immer größer werden. Die Stimmführung wird dadurch allerdings erschwert, und das Stimmgewebe auch für die Auffassung verwickelter. Das Bestreben, auf diese Weise jeder Einzelstimme einen möglichst großen Wert zu geben, herrschte in der ältern Musik vor, was schon gewisse beliebte Kompositionen, wie der Kanon und die Fuge, bei denen dieselbe Melodie in verschiedenen Stimmen erscheint, zur Genüge beweisen. Es war damals die Periode der „polyphonen" Musik, des „kontrapunktischen" oder „konzertierenden" Stiles, in welchem jede Stimme um den melodischen Vorrang „streitet" und im strengen Sinne „viele" (poly-) selbständige Stimmen, die eine „gegenüber" (contra) der andern, ihren eigenen Weg gehen. Die Alten vernachlässigten darüber natürlich nicht die Konsonanz der gleichzeitigen Töne, waren vielmehr ängstlicher als wir in der Vermeidung von Dissonanzen. Aber sie verwendeten nicht gleiche Sorge auf den Zusammenhang der Akkorde unter sich. Als Fortschreitung der Harmonie galt ihnen die Fortschreitung der melodisch gesetzten Stimmen ohne Verletzung des Wohlklanges. Später (nach 1600) wurde es umgekehrt allgemein, die Akkorde möglichst natürlich, eng und wohlklingend (ohne Schädigung einer einzigen Hauptmelodie) zu verbinden. Die stereotypen Füllstimmen der italienischen Oper, die einfach das Verhältnis eines Melodietones zur Naturharmonie deutlich aussprechen, bezeichnen die konsequente Entwicklung des „harmonischen" Prinzips. Doch besteht der wahre Wert desselben in einer solchen Anwendung, daß durch Bindung der Akkorde und deutliche Beziehung auf die Tonika die Harmonie zugleich mit der Melodie in ein festes von der Tonalität zusammengehaltenes System gebracht wird. Im Mittelalter konnten wenigstens Theoretiker (selbst Guido von Arezzo) von der kontrapunktischen Verbindung mehrerer Melodien in verschiedenen Tonarten reden! Noch bei Palestrina tritt die tonale Einheit schwächer hervor. Dieselbe war auch nicht im vollsten Maße durchführbar, es sei denn bei ausschließlicher Anwendung der modernen zwei Tonarten (Tongeschlechter). Die alten Tonarten lassen eine straffe Verkettung der Skalatöne durch wohl verbundene Dreiklänge im Sinne der neuern Musik

nicht immer zu, ohne dieselbe aber glaubt die „harmonische" Musik ihr letztes Ziel nicht zu erreichen. Sie muß dafür die größte Selbständigkeit der Stimmen opfern. Ein neues Prinzip also ist zur Herrschaft gekommen, mit besondern Vorzügen und Schwächen. Aber das alte Prinzip ist darum doch nicht als ein ganz abweichendes und fernliegendes zu betrachten. Es soll keineswegs gesagt sein, daß die guten alten Kompositionen nicht einheitlich seien oder daß es jetzt keine vielstimmige Musik im strengen Sinne gebe; es handelt sich nur um ein Mehr oder Weniger auf beiden Seiten.

183. Die moderne Harmonielehre paßt nicht ganz zu den Kirchentonarten, an denen die kontrapunktische Vielstimmigkeit sich herausbildete. Es war damals die Vielstimmigkeit, wie gesagt, ein Gewebe selbständiger, aber in konsonanten Intervallen zusammengeordneter Stimmen. Jetzt will man, daß die Akkorde sich auseinander entwickeln und nicht bloß nebeneinander gestellt seien. Um das zu ermöglichen, mußten nicht nur die Stimmen an Selbständigkeit verlieren, sondern auch die überlieferten Tonarten umgestaltet werden. Die beiden Theorien der Kontrapunktik und der modernen Harmonie sind bis jetzt noch nicht ganz vereinigt; man behandelt die Lehre vom Kontrapunkte noch rein historisch, ohne darauf die Gesetze der Harmonielehre anzuwenden. Nachdem diese aber einmal naturgemäß sich ausgestaltet hat, könnte man wohl auch zurückgreifend die Theorie des Kontrapunktes verbessern, ohne die Kirchentonarten anzutasten. Zu diesem Zwecke müßte aber die latente Harmonie derselben zu Grunde gelegt und die wesentliche Einheit aller Tonarten klargestellt werden. Die obige Abhandlung über den Zusammenhang der diatonischen Leitern (besonders Nr. 101 ff.) sollte ein darauf abzielender erster Versuch sein.

Welcher Art die Harmonie der alten Griechen war, ist nicht mehr zu ermitteln. Gelegentliche Notizen lassen erkennen, daß der Gesang stets unison war, daß derselbe aber vielfach von einer abweichenden (und zwar höher liegenden) Instrumentalstimme begleitet wurde. Auch zwei abweichende Instrumentalstimmen wurden verbunden; nach Westphal, Harmonik (3. Aufl.) S. 37 ff. müßte auch eine instrumentale Polyphonie angenommen werden. An die Stelle unserer Harmonie traten aber meist verschiedene Künste oder Künsteleien in der Melodie. Das sogen. chromatische Klanggeschlecht verwendete zwei aufeinanderfolgende Halbtöne im Tetrachord, z. B. e f ges a, das enharmonische zerlegte einen Halbton, z. B. e f, in zwei Vierteltöne. Außerdem bedienten sich die Griechen noch verschiedener Messungen des Ganz- und Halbtones, um Abwechslung und Ausdruck in die Melodie zu bringen. Das Bedürfnis scheint auch die Orientalen auf ihre eigenartige Chromatik und Harmonik geführt zu haben. Die neuern Griechen haben eine von der althelleniſchen verschiedene Chromatik, die sie indes wenig verständig anwenden. Ähnlich steht es mit den Türken, Arabern, Armeniern und den Juden gewisser Länder. Bei den nicht diatonischen Halbtönen fordert die Kunst eine regelrechte Auflösung, damit sie eine wirklich ästhetische Wirkung thun. Drittel- oder Vierteltöne sind überhaupt schwer zu singen; die richtige Art ihrer künstlerischen Verwendung ist noch nicht völlig aufgeklärt; als kurze Vorschläge oder Durchgänge mögen sie eine Bedeutung haben. Die altgriechische Chromatik und Enharmonik war im 3. Jahrhundert n. Chr. nicht mehr im Gebrauche. Im Mittelalter finden sich einzelne Spuren bei den Theoretikern. Bei uns wird in systematischer Weise nur noch die übermäßige Sekunde in der harmonischen Molltonleiter verwendet.

Sechstes Kapitel.

Der Rhythmus.

Wir mußten die Harmonie von der Melodie absondern, obschon die letztere ohne die latenten harmonischen Beziehungen der Leitertöne aufeinander keinen Wert haben kann. So ist nun auch die gesonderte Behandlung des Rhythmus unerläßlich, obschon thatsächlich eine gute Melodie und eine gute Entwicklung der Harmonie irgendwelche rhythmische Ordnung einschließt. „Der Rhythmus", sagt Reißmann (Handlexikon der Tonkunst), „erscheint als die dritte Macht, die mit Melodie und Harmonie das musikalische Kunstwerk erstehen läßt."

184. Die Griechen hatten einen sehr entwickelten Sinn für rhythmische Schönheit; auf Grund der griechischen Theorie handeln daher am gründlichsten über diesen Gegenstand Westphal, Theorie der musischen Künste der Hellenen I (3. Aufl.) und *Gevaert*, Histoire et théorie de la musique de l'antiquité.

Rhythmus ist nach dem Wortlaut „Abfluß" der Zeitbewegung; nur uneigentlich beziehen wir denselben auch auf Raumverhältnisse, z. B. auf die Gliederung von Bauteilen. Drei schöne Künste beruhen auf der Zeitbewegung: Poesie, Musik und Tanz. In diesen von jeher gern verbundenen Künsten (s. das Titelbild: Der psallierende und tanzende David) nennen wir Rhythmus die schöne, d. h. ästhetisch wirksame Ordnung der Zeitteile. Für die Musik ergiebt sich uns also die Definition: gefällige und ausdrucksvolle Abfolge der Töne unter bloßer Rücksicht der Zeitbewegung. Das Auf- und Absteigen der melodischen Bewegung ist mit dem Rhythmus nicht gegeben, kann aber selbst ohne diesen nicht befriedigen. Auch ein vollkommenes Gleichmaß der Bewegung ist nicht wesentlich, sondern nur eine leicht wahrnehmbare, das Gemüt ansprechende Gliederung; es deckt sich daher der Rhythmus nicht mit dem poetischen Metrum oder musikalischen Takte, so daß eine musikalische „Phantasie" ohne festen Takt doch sehr rhythmisch sein kann.

185. Der ästhetische Wert des Rhythmus liegt in der durch ihn fühlbar gemachten Gesetzmäßigkeit der Zeitfolge in kleinen oder großen Melodiegliedern und selbst in den Pausen. Die Gesetzmäßigkeit umfaßt auch Ebenmäßigkeit (Symmetrie), Geschlossenheit und Einheit. Die bestimmte Gliederung und der Abschluß des Rhythmus ermöglichen erst dem Geiste, den Gegenstand zu überschauen, als vollendetes Ganze zusammenzufassen und in demselben ein Abbild seines eigenen organisch-einheitlichen Wesens und seiner Schöpfungen, nämlich der von Gesetz und Ordnung beherrschten Gedanken und Empfindungen, zu erkennen.

Das Mittel, die Gesetzmäßigkeit zu erzielen, besteht hier, wo es sich zunächst um materielle Zeitteilchen handelt, in einer bestimmten Abzählung;

H. Lauenstein: Die hl. Cäcilia.

(Nach einer Photographie von Franz Hanfstaengl in München.)

UNIV. OF MICH.

der Rhythmus ist also ein *Zahlenverhältnis*, welches dann allerdings dienen muß, höhere geistige Verhältnisse faßbar zu machen. Die menschliche Stimme vermag nun auf höchst einfache und zugleich sehr wirksame Weise die Abmessung der Zeitteilchen zu kennzeichnen, indem sie nämlich den Ton oder Nachdruck je nach der beabsichtigten Gruppierung verändert. Das ist der rhythmische *Accent* und die Abstufung mehrerer Accente in einer längern Reihe. Man verstehe aber nicht die melodische Hebung und Senkung der Stimme, die man, wo vom Rhythmus die Rede ist, nicht berücksichtigt, sondern lediglich eine Verschärfung oder Verstärkung des Tones. Im Trommelschlag ist keine Melodie, wohl aber Rhythmus, indem gewisse Gruppen von Einzelschlägen durch Hervorhebung eines derselben zu einer deutlich wahrnehmbaren Einheit verbunden werden. Marsch und Tanz, die wenig Melodie aufweisen, sind diejenigen Musikstücke, welche den Rhythmus am schärfsten hören lassen. Bei der Marsch- und Tanzbewegung des Körpers wird ein rhythmisches Gesetz durch das stärkere Auftreten eines Fußes dargestellt. Die Handbewegung giebt beim Taktschlag abwechselnd größern und schwächern Nachdruck. Fallende Wassertropfen stellen dagegen einen ganz unvollkommenen Rhythmus dar, weil die wechselnde Verstärkung dem fallenden Tropfen abgeht und darum die allerdings vorhandene Ordnung doch zur unüberschaulichen, gewissermaßen zur unendlichen wird.

186. Am nächsten ist neben den genannten und ähnlichen Körperbewegungen dem musikalischen Rhythmus der sprachliche verwandt. In den folgenden Sätzen aus Goethes „Lehrbrief der Kunst" empfindet man gleich die rhythmische Gliederung: „Die Kunst ist lang, das Leben kurz, das Urteil schwierig, die Gelegenheit flüchtig, Handeln ist leicht, Denken schwer, nach dem Gedachten handeln unbequem." Im ersten Satze liegt ein Hauptaccent auf der letzten Worttonsilbe eines jeden Abschnittes, ein merklicher Nebenaccent geht vorher; im zweiten Satze ist es umgekehrt. Völlige Gleichheit der Satzteile ist, wie man sieht, zu einem gefälligen Rhythmus der Prosa nicht nötig; die angeführte Stelle weist sicherlich schon die höchste zulässige Gleichheit auf; wollte man noch weiter gehen, so würde der Schein des Gemachten das Wohlgefallen abschwächen. In der Poesie hingegen findet jedermann den strengern Rhythmus angemessen. So verhält es sich auch in der Musik. Diejenigen Gattungen, welche auf die Form mehr Gewicht legen — dahin gehört fast alle Instrumentalmusik —, prägen den Rhythmus genau und scharf aus; es giebt aber andere, welche nicht bis ins einzelne symmetrisch sind, sondern nur in größern Abschnitten einen *freien, schwächern Rhythmus* durchführen. In dieser letztern Weise wird oft das Recitativ behandelt, und es wird dadurch erklärlich, daß auch der recitativartige gregorianische Gesang uns mit ungebundenem Rhythmus überliefert worden ist. Dem Kirchengesang widerstrebt jedenfalls die allzu schroffe Hervorkehrung

der rhythmischen Form; sie wäre zu kleinlich, zu äußerlich und sogar zerstreuend. Man stützt sich auf diesen nämlichen Grund, wenn man der biblischen Poesie nur einen gewissen Parallelismus der Glieder zuerkennt und ein strenges Versmaß als unangemessen abspricht. Es fragt sich aber, ob man nicht besser thäte, sich mit der Forderung zu begnügen, es müsse in der heiligen Dicht- und Tonkunst das formelle Gleichmaß nicht zu sehr in den Vordergrund treten. Vgl. unten Nr. 378 ff.

187. Die Freiheit des ungebundenen Rhythmus besteht nicht so sehr darin, daß die Accente, welche die Glieder markieren, sich abschwächen, sondern vorzüglich darin, daß die von denselben regierten und gleichsam getragenen Zeitteilchen wohl in beschränkter, aber nicht in genau bestimmter Anzahl wiederkehren. Zu lang darf das unter einem Accent stehende Glied nicht sein, weil die Kraft der Stimme naturgemäß abnimmt und selbst ein hinzugefügter schwächerer Nebenaccent doch nicht weiter ausreicht als der Atemzug, in dem man begonnen hat; mit dem neuen Atemzug tritt naturgemäß ein zweiter Hauptaccent ein. Der freie Rhythmus nun mißt innerhalb dieser Grenzen die Zahl der Zeitteilchen nicht ängstlich ab und setzt für diese Teilchen kein mathematisch genaues Einheitsmaß an. Accent und Accentlosigkeit in gefälligem Wechsel innerhalb eines beliebig geteilten, nicht zu umfangreichen Zeitraumes macht den freien Rhythmus aus; Taktgleichheit und bestimmtes Tonmaß sind ihm fremd, und selbst den Accent hebt er in der Regel minder scharf hervor. Auch der Stimmungsgehalt, welcher im freien Rhythmus (z. B. in einer Orgel- oder Klavierphantasie) ausgedrückt wird, bleibt in ununterbrochenem Fluß, ohne durch so beengende Regeln der Kunst sich beherrschen und hemmen zu lassen. Es bewegt sich demnach in taktfreien Musikstücken die Natur ungezwungen wie etwa in gehobener Prosa im Vergleich zur Poesie; die Form gewinnt entweder völlig freies Spiel (in der Phantasie) oder aber wird vom Inhalt überwogen. Das letztere geschieht nicht unangemessen beim einfachen Kirchengesang, wie derselbe unter dem Namen des Chorals in der katholischen Kirche in Übung ist. Der Rhythmus dieses Gesanges verdient zunächst ins Auge gefaßt zu werden. Vgl. u. a. *Witt*, Musica sacra (1881) n. 8 u. 9; Weber, Über Sprachgesang; *Lhoumeau*, Rhythme, exécution et accompagnement du chant grégorien (1892).

188. Wie alle andere Musik hat der Choral seinen Rhythmus, d. h. seinen in mäßigen Abständen wiederholten gefälligen und ausdrucksvollen Wechsel von Tonstärke und Tonschwäche. Nicht einmal die prosaische Rede könnte ohne Hervorhebung eines Wortes in einem Satze und Satzteile, einer Silbe in einem Worte ästhetischen Wert haben oder auch nur leicht verständlich sein. Durch Tonsteigung und Tonfall, d. h. Melodie allein kann die Musik eine ähnliche gefällig wiederkehrende Betonung und Tonlosigkeit nicht erzielen. Es muß, wie in der Rede, der Nachdruck hinzukommen.

In neuerer Zeit hat man sich mit der nähern Bestimmung des Wechsels der Tonstärke in der Choralmelodie angelegentlich beschäftigt. Vieles bleibt bei diesen Versuchen dem persönlichen Ermessen überlassen; allein eine gute Zahl der gemachten Beobachtungen tragen die Gewähr ihrer Richtigkeit in sich selber.

189. Man ist darüber einig, daß der gregorianische Choral eine Vokalmusik im strengsten Sinne ist, d. h. daß die Musik sich dem natürlichen Vortrag des Textes recht nahe anschließt. Der Textaccent und mit ihm der oratorische Rhythmus des Textes giebt also sicher eine der Normen ab, nach welchen der freie musikalische Accent beurteilt werden muß. Bei metrischen Texten wird natürlich der poetische Rhythmus seinen Einfluß üben, und zwar verschiedentlich, je nachdem die Verse nach der klassischen Quantität oder nach dem volkstümlichen und modernen Accent (besonders in den Sequenzen) gemessen sind.

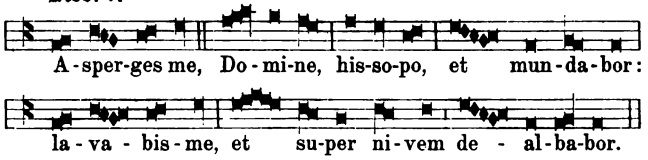
190. Daß indessen die Musik des Chorals nicht ausschließlich, ja nicht einmal immer vorwiegend vom Textrhythmus bestimmt wird, das muß der erste Blick auf die Notengruppen des Chorals und auf die vielen der natürlichen Deklamation widersprechenden Melodieschritte und Betonungen lehren[1]. Die Musik hat, wenn sie überhaupt Melodie sein soll, ihren besondern, mit den Motivgliedern aufs engste verknüpften und durch allgemeine Kunstgesetze noch näher bestimmten musikalischen Rhythmus. Dieser ist zunächst entscheidend, wird aber freilich im Choral durch die Rücksicht auf den Text in seiner Ausgestaltung viel stärker mitbedingt, als es in der modernen Vokalmusik der Fall zu sein pflegt. Eine gute Melodie besteht aus gewissen ausdrucksvollen Tonformeln (Themen, Motiven, geschlossenen Tongruppen) und aus deren Verbindung, Umwandlung oder einheitlichen Ausgestaltung. Diese Tonformeln nennen wir Melodieglieder mit Rücksicht auf die Tonhöhe; sie stellen aber rücksichtlich der Tonstärke auch den Rhythmus in seiner edelsten und vollkommensten Gestalt dar. Jeder Musiker wird zugeben, daß ein sogen. Motiv, und wäre es noch so klein, ohne Wechsel der Tonstärke keine Einheit, keinen Sinn hat, oder doch, daß einem eigentlich melodischen Motiv, das auf mehr als formellen Wert Anspruch macht, der Rhythmus durchaus wesentlich ist. Solche „Rhythmen" bester Form sind von einem Gleichmaß der Glieder unabhängig und fallen auch in der Mensuralmusik durchaus nicht immer mit der Takteinteilung zusammen. Sie bestehen aus einer Reihe von Noten, welche rücksichtlich der Tonstärke so gut wie rücksichtlich ihrer

[1] Auch im Choral des 10. Jahrhunderts finden wir bereits die Betonung Domíne, Samúel, sapientía, accipiet, accept.bis, d. h. man müßte nach dem strengen Prinzip des „Sprachgesanges" aus der Melodie auf diese Betonung schließen (obige Beispiele bei *Coussemaker*, Scriptores II, 133). Vgl. des Verfassers Abhandlungen in Musica sacra 1896, n. 11 et 18.

Stellung in der Tonleiter eine wechselseitige Beziehung aufeinander haben und darum einen einheitlichen Eindruck auf Ohr und Gemüt machen, einen ästhetischen Wert bekommen. In der reinen Instrumentalmusik tritt die Melodie und damit auch diese Art des Rhythmus gegen die formelle Seite der Musik in Schatten; der Choral dagegen hat seine Bedeutung gerade im natürlichen Ausdruck der Stimmung mittels der Melodie und der rhythmischen Melodieglieder.

In den ältern und wiederum in den neuesten Choralbüchern begegnet man nun sowohl Einzelnoten als Notengruppen, und die letztern sollen offenbar eine höhere Einheit vorstellen. Somit führt uns die Notenschrift des Chorals schon auf die Spur rhythmischer Motive. Gewisse Notengruppen haben auch von alters her besondere Namen: podatus, clivis, climacus, torculus u. s. w. Diese dem Auge sich aufdrängende wechselseitige Beziehung gewisser Noten ist aber nicht sofort identisch mit dem Rhythmus. Denn die Beziehung muß erst durch den Accent genauer bestimmt, und es müssen die alleinstehenden Noten den Gruppen angegliedert werden. Doch ein Beispiel wird die Sache am besten veranschaulichen.

Mod. 7.



Die erste Tonreihe, die sich bis zur Quint der Tonika aufschwingt, wird dem Gehör in einheitlichem, gebundenem Vortrag am besten zusagen; dieser muß also vom Komponisten beabsichtigt sein. Die kleinern Gruppen, welche auch von den Textsilben bestimmt werden, können nur als schwache Rhythmenteile gelten, die aber doch Wechsel der Tonstärke aufweisen. Offenbar wird besonders die erste Note über der zweiten Silbe, welche Stamm- und Tonsilbe des Wortes ist, einen starken Accent erhalten, dem die nächsten zwei fallenden Noten untergeordnet sind. Der Natur der Melodie nach kommt auf me ebenfalls ein starker, wohl der stärkste Accent, zumal hier die Intonation schließt. Über der e n Note der Silben a und ges wird man mit einem geringern Nachdruck verweilen. Die ganz tonlosen Noten sind füglich auch etwas rascher zu singen. Durch alles dieses entsteht dann eine angenehme und zugleich melodie- und sinngemäße Abstufung der Tonstärke innerhalb des ganzen Melodieg liedes; das ist eben der Rhythmus. Das Tempo wird man so nehmen, daß das Glied oder der Satz etwa die Zeit eines Atemzuges in Anspruch nimmt. Nicht ganz unwahrscheinlich dürfte dasselbe (wie meist die Sätze der Instrumentalmusik) noch in zwei ungefähr gleiche Abschnitte zerlegt werden, so daß die ersten fünf Noten

gleichsam einen Takt und die übrigen drei ebenfalls einen Takt ausfüllten; die Note über me müßte dann ziemlich gedehnt und noch eine Pause zugegeben werden. Wird man leugnen können, daß der Vortrag gemäß dieser Anweisung angemessen und wirklich schön wäre? So lange wir am freien Rhythmus festhalten, braucht es eine mathematische Gleichheit nicht; das Ohr selbst wird sie nicht verlangen, wenn es sie nicht erwartet. So ist es in der rhythmischen Prosa auch.

191. In diesem Sinne dürfen wir dem Grundsatz Pothiers beistimmen, „daß der gregorianische Gesang nach Neumen (d. h. Notengruppen) fortschreitet". Pothier hat in den Mélodies grégoriennes den Rhythmus in ziemlicher Strenge nachzuweisen gesucht; man wird sich im einzelnen darüber nicht einigen, wenn nicht der Nachweis eines völlig bestimmten Rhythmus aus den alten Notenzeichen, ebenfalls Neumen genannt, gelingen will. Allein irgend einen (etwas freiern) Rhythmus sollte jedem Sänger das musikalische Gefühl nahelegen, und zwar einen auf die Notenzahl, die Melodiebewegung, Cadenzen, Pausen und Textgestaltung gegründeten Rhythmus, der sich der modernen Einteilung nach Sätzen und Abschnitten (fast mit den Motiven zusammenfallend) und endlich selbst der Takteinteilung nähert. Aus solchen Sätzen ergeben sich dann vielleicht häufig durch Zusammensetzung Perioden und Doppelperioden. Vgl. die Beispiele Nr. 279 ff. In der Folge der rhythmischen Motive, ob sie nun mathematisch gleiche Länge haben oder nicht, entdeckt man ferner (so leicht oder so schwer wie in der modernen Musik) die schönsten Verhältnisse, durch Wiederholung, Abwandlung, Versetzung, Umkehrung u. s. w. der kleinsten Glieder ausgeprägt. Das erste Motiv kehrt unverändert wieder zu Anfang der Parallelzeile, also genau dort, wo das symmetrische Gefühl es erwartet. Den Schluß der Parallelzeilen bildet wieder eine ganz gleiche Notengruppe. Die jedesmal in der Mitte stehende Gruppe ist auch annähernd gleich, steigt nach zwei Vorschlagsnoten aus der Oktave (Septime) ab und wird am Schlusse beinahe umgekehrt, um wieder auf den gleichen Ton (die Quint) zu kommen. Das d (re), womit das dritte Glied beginnt, kann wohl auch zum zweiten Gliede gezogen werden, so daß hier gleichsam Verschleifung zweier Glieder stattfindet. Dann springt die Ähnlichkeit des Mittelgliedes mit dem Anfangsgliede in die Augen. Jedesmal im dritten Gliede wird das Motiv umgekehrt und fällt von der Quint zur Tonika, während es zuerst von der Tonika zur Quint aufstieg. Man sieht leicht, die Möglichkeit ist nicht einmal ausgeschlossen, daß im ursprünglichen Texte, wenn er nicht bedeutend verschieden lautete, die sechs Glieder auch der Dauer nach völlig gleich waren und jedes etwa in zwei gleiche Takte zerfiel.

192. Jedenfalls liegt hier eine große Periode vor, die aus zwei Sätzen mit drei annähernd gleichen Abschnitten zusammengesetzt ist. In den zweimal

drei Abschnitten kehrt dasselbe Motiv mit seinen Veränderungen in vollkommen symmetrischer Ordnung so wieder, daß die Melodie in jedem der Doppelzeilen von der Tonika zur Oktave (oder Septime) auf- und wieder zur Tonika absteigt. Mit diesem Fortschritt zur Periode haben wir den Rhythmus in seiner vollen Entwicklung und Anwendung vorgeführt. Das Wesentliche in einem einfachen rhythmischen Gliede oder Satze ist die Beherrschung aller Teile durch einen einzigen Accent. Beim zusammengesetzten Satze (hier von drei Gliedern) verliert der Accent seine Alleinherrschaft; das Auf- und Absteigen der Melodie stellt die höhere Einheit der innerlich verwandten und wohl proportionierten Teile her. Bei der Periode finden wir schon mehr eine bloße Beiordnung selbständiger Sätze, obwohl nicht alle Abhängigkeit und Beziehung zwischen denselben fehlen darf. In dem vorliegenden Beispiel weist die zweite Zeile nach Text und Melodie den schönsten Parallelismus auf; der Schlußreim des Textes und die völlig entsprechende grammatische Form des Anfangs finden ihr Abbild in der Melodie.

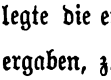
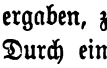
193. An dieser Stelle schickt es sich, ein Wort über den der Melodie, d. h. der *Tonabstufung als solcher*, eigenen Rhythmus nachzutragen. Das Auf- und Absteigen der Töne wird bekanntlich durch die Schwingungszahl derselben bedingt, so daß z. B. ein Ton als Oktav eines andern aufgefaßt wird, wenn er genau die doppelte Zahl der Schwingungen hat. Unsere Empfindung dieses Sachverhältnisses ist nur im Endergebnis klar; im einzelnen sind wir aber nicht im stande, uns von der Schwingungszahl und deren allmählicher Vergrößerung oder Verkleinerung eine bestimmte Vorstellung zu machen. Ja selbst das Endergebnis wird uns nur bezüglich einer beschränkten Anzahl von Tonstufen in mittlerer Höhe ganz deutlich. Drittel- oder Vierteltöne schätzen wir nur äußerst schwer ab, ebenso größere Intervalle mit dem verwickelten Verhältnis der Primzahlen (oben Nr. 50), endlich sehr tiefe oder sehr hohe Töne überhaupt. Soweit aber unser Vermögen der Tonschätzung reicht, entspricht es der arithmetischen Verhältniszahl der Schwingung. Der melodische Fortschritt geschieht also nicht minder nach arithmetischen Verhältnissen, wie die gewöhnlich so genannte rhythmische Bewegung. *Die Melodie ist ein potenzierter Rhythmus der Tonbewegung.* Dieser Begriff erleichtert uns die Auffassung der melodischen Kunstgesetze. Vor allem hat die Konsonanz ihren Wohlklang von der Einfachheit des Verhältnisses der Schwingungszahlen, genau so wie der Rhythmus seine Schönheit von dem ähnlichen Verhältnis leicht überschaulicher Zeiteinheiten der Bewegung. Im Mittelalter war es geläufiger als heutzutage, die Intervalle nach Verhältniszahlen zu unterscheiden; ja Guido von Arezzo bediente sich sogar der Verhältniszahlen, womit man die Intervalle bezeichnete, um daran die Taktverhältnisse klar zu machen. Man folgte auch darin den Griechen. Aristoteles definiert die Konsonanz als ein

schönes Zahlenverhältnis rücksichtlich der Höhe und Tiefe (Zweite Analyt. II, 2), und schon Porphyrius (in Ptolem. Harm., Ausg. von Wallis S. 219) sagt, daß nach den Pythagoreern „das gestaltende Prinzip der Melodie und des Rhythmus im Grunde das gleiche sei" und daß jeder, der das Höhere als ein Schnelleres und das Tiefere als ein Langsameres auffasse, genötigt sei, alle melodische Tonordnung für ein symmetrisches Verhältnis von Bewegung und den Wohlklang der Intervalle für ein Zahlenverhältnis zu erklären (S. Thimus, Harmonikale Symbolik I, 2; ferner Westphal, Rhythmik [3. Aufl.], bes. S. 149 ff.).

194. Es wird nun eine melodische Formel einem rhythmischen Takte entsprechen und durch einen Accentunterschied der Teile, wie dieser, ihre Einheit erhalten müssen. Gewöhnlich, aber keineswegs immer fallen die Motive der Melodie und ihre Betonung mit den Takten und deren starken oder schwachen Teilen zusammen (s. unten Nr. 274 ff.). Die formelle Schönheit der Motive beruht auf dem angenehmen Zahlenverhältnis ihrer Bestandteile, die formelle Schönheit des Motivwechsels in der glücklichen Verbindung und Vermischung des Prinzips der Einheit mit dem der Mannigfaltigkeit. Was Guido von Arezzo bezüglich des Taktwechsels (und teilweise auch des Motivwechsels) so trefflich ausgeführt hat, darf hier in Erinnerung gebracht werden (s. Nr. 381 f.). Die innere Gestaltung der melodischen Motive wird im großen und ganzen der Taktart entsprechen, und so schließlich die Wirkung der Melodie auf Ohr und Gemüt als der Wirkung des Rhythmus nahe verwandt erscheinen. Da aber der Rhythmus sich viel äußerlicher und offener der Erkenntnis darbietet, die Zahlenverhältnisse in der Melodie hingegen mehr verschleiert und in Geheimnis gehüllt sind, so ist die Wirkung des Rhythmus mechanischer, die der Melodie dagegen gemütvoller. Jener ahmt vorwiegend die Körperbewegung nach, diese erhebt sich zu unmittelbarerer Nachahmung der Seelenbewegungen. Die Melodie kann sich selbst genügen ohne den gebundenen, strengen Rhythmus, obwohl sie sich naturgemäß mit demselben verbindet, damit wie in der Beschaffenheit der Töne, so auch in ihrer Dauer eine mathematisch genaue Ordnung obwalte. Der Rhythmus ohne Melodie (oder einen andern Inhalt) kann nicht lange befriedigen. Nimmt man den Rhythmus in seinem weitern Sinne, so ist derselbe von der Melodie darum untrennbar, weil ein melodisches Motiv, um als geschlossene Einheit zu erscheinen, eine dem rhythmischen Taktaccent verwandte, jedoch von andern Gesetzen abhängige Betonung erheischt.

195. Der strenge Rhythmus enthält nicht nur das wesentliche Moment des Rhythmus, nämlich die Hervorhebung einzelner Zeitteilchen vor andern und die dadurch erzielte angenehme und ausdrucksvolle Gliederung der Zeit, sondern mißt die Dauer der kleinsten Teile und ordnet

dieſelben in völlig gleichen Gruppen zuſammen. Die ungebundene Rhythmik kennt nur Wechſelwirkung von Hebung und Senkung und freie Gliederung ſowohl im Großen wie im Kleinen; die taktmäßige Rhythmik läßt accentuierte und nicht accentuierte Zeitteile in mathematiſchem Gleichmaß der kleinſten Gruppen (der Takte) abwechſeln, obſchon für größere Gruppen (Sätze und Perioden) einige Freiheit gewahrt wird. Die feſſelloſe Bewegung kann zu Unbeſtimmtheit und Ausdrucksloſigkeit, die ſtrenge Regel zu Mechanismus und Schablone führen; dort kann aber auch Gedanke und Stimmung ſich ungehindert entfalten, hier die Form ihre höchſten Triumphe feiern; drüben waltet mehr die Natur, hier die Kunſtfertigkeit. Die Geſchichte der Kunſt hat dem ſtrengen Rhythmus entſchieden den Vorzug gegeben. Es ſcheint, daß kein ausgebildetes Muſikſyſtem den freien Rhythmus, es ſei denn nur ausnahmsweiſe, in Anwendung gebracht hat; denn ſelbſt der taktfrei überlieferte Kirchengeſang hat wohl urſprünglich eine feſte Tonmeſſung gehabt.

196. Der muſikaliſche Rhythmus hat ſich, wie es ſcheint, zunächſt an den Sprachrhythmus angeſchloſſen, indem etwa zwei Sprachſilben von gleichem oder ungleichem Werte in folgender Weiſe muſikaliſch dargeſtellt wurden: oder ; bei weiterer Ausbildung zog man dann dieſe einfachen Gruppen zuſammen und , verdoppelte ihre Dauer und oder zerlegte die einzelnen Beſtandteile, wodurch ſich ganz neue kompliziertere Gebilde ergaben, z. B.  = , oder anderſeits  = . Durch eine ſolche Variation der einfachen metriſchen Form tritt das rhythmiſche Leben erſt in eine ſelbſtändigere Thätigkeit. Die Metrik der alten (quantitierenden) Sprachen war infolge der Auflöſung langer Silben in Kürzen bereits bewegter als die der neuern (accentuierenden), bei welchen die accentuierten und tonloſen Silben nicht einmal eine beſtimmte Tonmeſſung vorausſetzen. Der durch Unterabteilung der Metra entſtehende noch bewegtere muſikaliſche Rhythmus führt öfter zu eigenen Accenten, die von den natürlichen Accenten der ſprachlichen Metra abweichen. Metrum und Rhythmus ſind demnach verſchieden; der letztere, wenn wir ihn als aus dem Metrum erwachſen betrachten, iſt eine Fortentwicklung, eine Steigerung des erſtern.

Indeſſen iſt die ſprachliche Rhythmik wohl auch erſt von Tanz und Marſch übertragen worden. Denn bei der körperlichen Bewegung, welche mehrere zuſammen ausführen, wird das Bedürfnis ſtrenger Regelmäßigkeit zuerſt empfunden, und müſſen zur Erzielung derſelben in einem kurzen Zeitraum Nachdruck und Abſchwächung geſetzmäßig wechſeln. So wird beim Marſchieren und beim Tanzen einem durch Nachdruck ausgezeichneten Schritt der andere Schritt oder mehrere nachfolgende Bewegungen untergeordnet;

die Wiederkehr des gleichen Nachdrucks zeigt nun den Beginn eines zweiten Taktes an, der in dem ganz gleichen Zeitraum verläuft.

197. Die Theorie erkennt aber auch bei den Körperbewegungen, daß der Rhythmus derselben nicht wesentlich, sondern im Grunde ein gemeinschaftliches Element dreier Künste, nämlich der Orchestik (Tanzkunst), der Dichtkunst und der Musik, ist, ein Element, dessen sie in ihrer vollkommenen Entwicklung nicht oder kaum entraten können. Der Rhythmus verhält sich wie die Form, welche den stofflichen Bewegungselementen der drei Künste, dem Tanzschritte, den Worten und den Tönen, ein besonderes Kunstgepräge aufdrückt. Das Bewegte wird durch die rhythmische Art der Bewegung erst ästhetisch vollwertig. Dieselbe Bedeutung hat natürlich auch der freie Rhythmus für den ihm untergeordneten Stoff; doch wir sehen an dieser Stelle davon ab und sprechen nur vom Taktrhythmus. Diesen aber behandeln wir in seiner Anwendung auf die Musik; allein in vielen Fällen wird die Darstellung durch Beispiele aus der (poetischen) Metrik erleichtert.

198. Der Rhythmus, als die bestimmte Ordnung der Bewegung nach leicht erfaßbaren Abschnitten, findet sich außerhalb der Kunst im Tropfenfall, im Pulsschlag, in der Pendelbewegung u. s. w., nicht aber im Rauschen des Wassers, im Brausen des Sturmes, in der Zeitteilung nach Stunden, Tagen, Jahreszeiten u. s. w., weil unsere „messenden" Sinne, nämlich Auge, Ohr und Gefühl wohl in jenen, nicht aber in diesen Erscheinungen die Ordnung in der Zeitteilung erkennen. Der Mensch stellt den Naturrhythmus auch an sich selber dar, z. B. im gemessenen Gange, und ahmt ihn insbesondere in der Kunst nach, indem er irgendwie durch Hervorhebung eines Zeitteilchens der Bewegung kleinere gleiche Abschnitte dem Sinne faßbar macht. Eine starke oder betonte Zeit und eine schwache oder unbetonte, beide von nicht allzu großer, sondern leicht faßbarer Dauer, bilden den Rhythmus; statt der unbetonten Teile können, wie beim Fallen der Tropfen, auch Pausen eintreten. Das deutliche Abmessen des Rhythmus erheischt, wie bei allem Messen und Zählen, die Ansetzung einer Zeiteinheit; die Römer nannten demgemäß den Rhythmus geradezu „Zahlmaß" (numerus). Die Zeiteinheit oder Primärzeit pflegt bei uns je nach dem Tempo (oder einer nahe verwandten Rücksicht) als Viertel, Achtel oder Sechzehntel bezeichnet zu werden; die zu einem kleinsten rhythmischen Ganzen vereinigten Primärzeiten zählt man als 2 oder 3 oder ein Vielfaches von diesen, z. B. bedeutet $\frac{3}{8}$ einen aus drei mäßig bewegten Primärzeiten bestehenden Takt, $\frac{3}{4}$ einen langsamern, $\frac{3}{16}$ einen raschern Takt von gleichviel Primärzeiten. Als Vielfaches erscheinen $\frac{6}{8}$-, $\frac{9}{8}$-, $\frac{12}{8}$-Takt. Bei gewissen Rhythmen ist nur die Bezeichnungsweise eine verschiedene. Weitere Zerlegungen treten mehr ausnahmsweise, namentlich in Instrumentalstücken, ein; es haben sogar z. B. im $\frac{3}{8}$-Takt die Sechzehntel eigentlich schon ornamentalen Charakter.

Einigermaßen trifft die einfache Zeit der Musik, besonders im Gesange, mit der kurzen Sprachsilbe zusammen.

Diese genaue Tonmessung war gewiß in der ersten Musikperiode unbekannt und wurde wahrscheinlich durch Tanz und Marsch, dann durch den natürlichen Sinn für Symmetrie herbeigeführt. Bei den Griechen war das strenge Tonmaß Lebenselement der Tonkunst; in der Blütezeit vereinigten sie gern die drei rhythmischen Künste, Poesie, Musik und Tanz, zu einer gemeinschaftlichen Leistung; erst in der römischen Periode kam, wie es scheint, Gesang oder Spiel ohne strenges Maß vor.

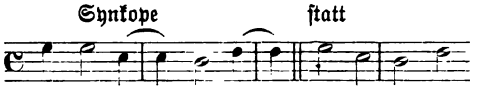
199. In der Musik ist nicht jede Verbindung der Elemente brauchbar, so wenig wie in der Sprache. Was einen ästhetischen Eindruck machen soll, muß dem Ohre leicht faßbar und angenehm sein. Unserem Gefühle will nur der zwei- oder dreiteilige Rhythmus (und dessen Vielfaches, auch 3×3) zusagen; in der griechisch-römischen Musik wurde manchmal, wie noch heute bei den Basken und Finnen, der fünfteilige $(3 + 2)$, bisweilen sogar der siebenteilige $(4 + 3)$ gebraucht. Die Türken bedienen sich des fünf-, sieben- und neunteiligen $(5 + 4)$. Das menschliche Ohr zählt zunächst nur zwei oder drei Einheiten; schon vier scheint es für gewöhnlich in 2×2 zu zerlegen; wenn es noch mehr Teile einheitlich erfassen will, so bleibt ihm gar kein anderes Mittel, und auch dies wird immer schwieriger.

Andererseits darf die Zahl der Primärzeiten nicht zu gering sein, um den Eindruck eines Ganzen zu machen. Ein einziges Element stellt noch kein rhythmisches, d. h. stark und schwach bewegtes Gebilde dar. Doch auch zwei nicht bei raschem Tempo; denn sie sind zu flüchtig, lassen sich also schwer gesondert auffassen. So haben wir kaum einen $\frac{2}{8}$-Takt, nur selten einen $\frac{4}{16}$; ganz ebenso bildeten bei den Griechen in der besten Zeit zwei kurze Silben mehr ausnahmsweise einen Fuß oder Takt (unser Achtel entspricht etwa einer kurzen Silbe). Wenn wir $\frac{2}{4}$ oder $\frac{2}{2}$ schreiben, so bleibt freilich das Verhältnis dasselbe, aber es wird ein gemessener, gewichtiger Vortrag vorausgesetzt, obgleich nicht gerade eine doppelt oder vierfach langsamere Bewegung. Der Gebrauch der verschiedenen Noten würde durch konsequente Vorzeichnungen, wie moderato, presto, largo, entbehrlich.

200. Der Takt wird nicht allein durch die Zahl der Primärzeiten bestimmt, es muß ihm noch ein besonderer Accent Relief und Einheit geben. Das daktylische und das anapästische Metrum haben je vier Zeiteinheiten, aber die verschiedene Lage des Accentes macht aus denselben verschiedene rhythmische Gebilde: ˊ ∪ ∪ ∪ und ∪ ∪ ˊ ∪ (oder – ∪ ∪ und ∪ ∪ –). Erst durch den Nachdruck eines Taktteiles wird dem Gefühle die einheitliche Zusammenfassung möglich, wie die einheitliche Auffassung eines Wortes durch den Wortton. Der starke oder schwere Taktteil, der mit größerem Nachdruck hervortreten soll, wird in der musikalischen Aufführung durch den Nieder-

ſchlag der Hand (des Taktſtockes) angezeigt, bei den Alten auch wohl durch hörbares Schnalzen der Finger oder gar durch Aufſetzen des Fußes. Von letzterer Gewohnheit kommt der Ausdruck „Versfuß“ in der Metrik und bei den Griechen „Fuß“=Takt ſowie „Theſis“, d. h. Niederſetzung des Fußes vom ſtarken Taktteil; bei uns wird umgekehrt die Hebung („Arſis“) ſei es des Fußes, ſei es der Hand (als diejenige Bewegung, welche mehr Kraftanſtrengung braucht) auf die Tonſilbe des Verſes und den ſtarken Taktteil angewendet. Das Zeichen für den Eintritt desſelben in der Schrift war bei den Griechen vielfach ein Punkt, bei uns der Taktſtrich. Mit dem ſtarken Teil beginnt bei uns der Takt, weil er ſich da erſt ſtärker bemerkbar macht, d. h. wir ſetzen demgemäß die Taktſtriche; aber im Grunde fängt der Rhythmus mit der erſten Note an, und ∪ú∪ hat einen andern Charakter als úuu.

201. Die den Takt bildenden Primärzeiten können verſchiedentlich zuſammengezogen (und geteilt) werden (ſ. Nr. 196). Dabei kann der ſchwache Taktteil ganz in dem verlängerten ſtarken aufgehen, z. B. 𝅗𝅥. = ♪♪♪ oder ♩♪. Statt der Verlängerung tritt oft eine Pauſe ein, aber äußerſt ſelten, wie leicht begreiflich, innerhalb eines Textwortes in der Vokalmuſik. Bemerkenswert iſt die bei Zuſammenziehungen oft vorkommende Verdunklung des Taktaccentes, indem die Note, welche ihn tragen ſoll, die deutliche Hervorhebung nicht geſtattet. Es wird nämlich durch Synkope die accentuierte Note mit der vorhergehenden, nicht accentuierten zuſammengezogen; für (– – –) – | – – – – | – wird geſetzt (𝅗𝅥 𝅗𝅥 𝅗𝅥) 𝅗𝅥 𝅗𝅥 𝅗𝅥 𝅗𝅥 𝅗𝅥 und dadurch der Hauptton unwirkſam gemacht. Da zwei Töne nach dem Hauptton ein Nebenton einzutreten pflegt, welcher hier auf das Viertel vor (der erſten und) der letzten halben Note fallen müßte, ſo wird auch dieſer aufgehoben durch folgende Schreibart (𝅗𝅥 𝅗𝅥) 𝅗𝅥 𝅗𝅥 𝅗𝅥 oder in Noten:



Der Nebenton allein wird verwiſcht, ſo oft in dreiteiligen Takten die Note, welche den Nebenton hat, mit der ganz tonloſen zuſammengezogen wird; z. B. ú– ſtatt úuu, wo das letzte Achtel den Nebenaccent hat. Dieſelbe Form ſteht auch für –∪, wo ein Nebenaccent fehlt. Dieſe Erſcheinung, welche der Synkope nahe verwandt iſt, weil der Hauptaccent durch das Mißverhältnis der Tondauer abgeſchwächt wird, kommt bei uns nicht ſelten vor; es findet ſich aber auch ſchon unter den wenigen Beiſpielen griechiſcher Inſtrumentalmuſik ♪ ♩ 𝅗𝅥. als §=Takt behandelt, ſo daß der Hauptaccent auf das Achtel kommt (Weſtphal, Rhythmik, 3. Aufl. S. 129).

Der bekannte griechische Dochmius hat (nach dem notierten Fragment des euripideischen Chores und nach Aristides Quintilianus, ed. Meibom p. 39) die rhythmische Betonung ú – ⏑ – ⏑ –. Synkopierung hat ferner statt, wenn statt ú ⏑ ⏑ ⏑ mit Verschiebung des Nebentones auf das letzte Achtel ú – ⏑ eingesetzt wird. Zuweilen wird die Taktart selbst durch eine wiederholte Synkope zweifelhaft, wie denn auch eine wirkliche Verlegung des Hauptaccentes vorübergehend angewendet wird, so daß dann die bekannten Zeichen fz, sf . . . bei den rhythmisch eigentlich tonlosen Taktteilen stehen. In allem dem erkennt man ein freieres Spiel des Accentes, das der Abwechslung halber zulässig ist, aber auch höhere Gründe hat, worüber weiter unten.

202. Unregelmäßigkeiten anderer Art ruft die irrationale Tondauer hervor. Darunter versteht man eine dem strengen Taktmaß widersprechende Verlängerung. Im Gesang wird dieselbe manchmal durch den Text veranlaßt. Sonst zeigt wohl auch „tempo rubato“ verändertes Zeitmaß an oder steht über Noten, Pausen (oder Taktstrichen) eine Fermate (Haltezeichen). In der griechischen Vokalmusik wurde sehr häufig ⏑ – ⏑ oder ⏑ ⏑ – so gemessen, daß die Kürze um die Hälfte gedehnt wurde, u. dgl. Bei uns ist ähnliches nur gebräuchlich, wo die Taktart auf längere Zeit wirklich gewechselt wird.

203. Der Takt ist ein kleinster Rhythmus; durch Zusammensetzung bildet man längere rhythmische Glieder. Dabei bewahren die Einzeltakte ihre volle Unabhängigkeit, oder sie treten in ein wechselseitiges Verhältnis der Über- und Unterordnung, wie sonst die Teile eines einzigen Taktes. Nur über die letztere Art der Taktverbindung, welche eigentlich neue, erweiterte Takte entstehen läßt, ist hier ein Wort zu sagen. Denn die bloße Nebeneinanderstellung der Takte ergiebt keinen andern Rhythmus als den der Symmetrie, nämlich der Abschnitte, Sätze, Perioden und Teile; von dieser wird aber zugleich mit den fertigen Kunstgebilden, deren Gliederung sie darstellt, die Rede sein (Nr. 274 ff.). Anders verhält es sich, wenn z. B. ein $\frac{3}{8}$-Takt mit einem andern $\frac{3}{8}$-Takt zu einer rhythmischen Einheit verbunden wird, so daß die ersten $\frac{3}{8}$ durch einen stärkern Accent sich die übrigen $\frac{3}{8}$ unterordnen. So entsteht wirklich ein neuer Takt von dem doppelten Umfang mit Hebung und Senkung, oder richtiger mit einer stärkern und einer schwächern Hebung, in welchen alle Hebungen und Senkungen, alle Haupt- und Nebentöne der einfachen Takte aufgehen. Ein solcher Doppeltakt ist bei rascherem Tempo natürlich leichter aufzufassen; daher kommt der $\frac{6}{4}$-Takt schon seltener, der $\frac{6}{2}$ wieder seltener, der $\frac{12}{8}$ noch häufig, der $\frac{12}{4}$ kaum vor. Das Taktschlagen vereinfacht sich in zusammengesetzten Takten, so daß schon im neunteiligen die Einheit des Ganzen nur mehr durch weiteres Ausholen beim ersten Schlag angedeutet wird, nicht aber so, daß man die Abstufung der Accente erkennt (bei $\frac{9}{8}$: stärkster Accent, schwächster,

starker; bei $\frac{1}{8}^{2}$: stärkster, schwächerer, starker, schwächster, oder in genau umgekehrter Ordnung). Da der Unterschied praktisch nicht erheblich ist, so werden viertaktige Glieder zuweilen allerdings als ein Takt, öfter aber als zwei Doppeltakte oder auch als vier Einzeltakte behandelt, und alles das fand sich schon bei den Griechen vor. Glieder von fünf oder sechs Takten, die als Einheit, d. h. wie ein zusammengesetzter Takt aufzufassen sind, waren im Altertum nicht selten und finden sich auch bei Neuern; allein man behandelt doch (wie die Taktstriche beweisen) die Fünfzahl meist nicht als Einheit, sondern als fünf selbständige Takte, und die Sechszahl als dreifache Einheit von je zwei Takten.

Der Unterschied der rhythmischen Teile wird also zunächst beim Dirigieren verwischt, indem es als schwierig gilt, vier oder gar mehr als vier Hauptbewegungen des Armes (mit den hinzukommenden Nebenbewegungen der Handgelenke allein) deutlich auszuführen. Infolge davon verzichtet man auch in der Schrift vielfach auf die Darstellung der höhern rhythmischen Einheit. Aber wie man längere Verse vielfach mit bester Wirkung unter einen Hauptaccent stellt, so bleiben für das feinere musikalische Hören und besonders für die innere Auffassung der Phantasie die höhern Takteinheiten bestehen. Zusammengesetzte Takte von sieben bis zehn Einzeltakten kommen nur im Recitativ vor und bahnen die völlige Auflösung des Rhythmus an.

204. Das Maß der Bewegung ohne Rücksicht auf die Gliederung in Takte und Glieder bestimmt das Tempo, welches der Primärzeit ihre absolute Dauer zuweist, das Verhältnis von Hebung und Senkung aber nicht verändert. Naheliegend ist die Ansetzung eines dreifachen Tempos, nämlich eines mittlern, gleichsam normalen und gewöhnlichen, eines schnellern und eines langsamern. Diese drei Abstufungen erwähnt beispielsweise Hucbald (9. Jahrh.; vgl. Nr. 384). Auch in der Mensuralmusik legte man einen mittlern Zeitwert (integer valor) zu Grunde, zu welchem man die „Diminution" und die „Augmentation" in ein bestimmtes Verhältnis setzte. Unsere verschiedenen Notengattungen bedeuteten noch bei J. S. Bach die Beziehung auf ein Durchschnittstempo (Westphal, Rhythmik, 3. Aufl. S. 80), seitdem aber etwas unbestimmter nur das ungefähre Maß des lebendigen Ausdrucks. Die seit 1600 aufgekommene Bezeichnung des Tempos durch Worte geht ebenfalls von der Dreiteilung aus, welche durch largo, moderato, presto angezeigt werden mag. Ein Jahrhundert später kam der genaue Taktmesser (Metronom) auf. Man mißt jetzt nach dem Mälzelschen Metronom, und die Vorzeichnung 𝅗𝅥 = 100 bedeutet: „die halbe Note so lang wie der Pendelschlag, wenn das Gewicht auf 100 steht", oder 100 halbe Noten in der Minute.

205. Es erübrigt nun noch, über die geistige Bedeutung der rhythmischen Formen zu sprechen. Um an das eben Gesagte anzuknüpfen, so

erkennt man schon aus dem Streben nach genauer Zeitbestimmung das Gewicht, welches der Musiker auf die Art der Bewegung legt. Ein altgriechischer Theoretiker spricht sich bereits mit großem Nachdruck über die Wirkung des Rhythmus aus. „Die Melodie", so sagt er, „ist ohne eigene Kraft und feste Gestalt; sie verhält sich wie ein Stoff, der entgegengesetzte Eindrücke aufnimmt. Der Rhythmus ist das gestaltende und ordnende Prinzip der Bewegung. . . . Die unterschiedslose Tonbewegung benimmt der melodischen Tonformel den Ausdruck und führt die Seele auf unsichere Bahnen; die rhythmische Gliederung hingegen stellt die Bedeutung der Melodie erst klar heraus und bringt die Seele in eine, zwar an die Gliederung gebundene, aber wohlgeordnete Bewegung" (*Aristid. Quint.*, ed. Meibom p. 31. 43). Also die klare Ordnung, welche die Zeitbewegung durch den Rhythmus erhält, ermöglicht erst der Melodie den wesentlichen Eindruck auf den Geist. Näher bestimmt sich aber der Eindruck nach der Beschaffenheit des Rhythmus. Der allgemeine Gang desselben, das Tempo, giebt der Melodie auch den allgemeinsten Charakter als Ausdruck des mehr oder weniger bewegten Lebens. Rasches Tempo deutet auf geistige Beweglichkeit, Energie, Wärme, langsames Tempo auf Ruhe, Würde, Ernst der geistigen Verfassung; das Übertriebene erinnert beiderseits an entsprechende Fehler der innern Erregung oder Stimmung. Bei Musikwerken früherer Jahrhunderte ist es für die bezweckte Wirkung entscheidend, wie man das für uns zu unbestimmt angedeutete Tempo interpretiert. Riemann sagt darüber (im „Musiklexikon"): „Bei Übertragungen von Musikwerken des 16. Jahrhunderts muß man die Notenwerte wenigstens auf die Hälfte, bei denen des 14.—15. Jahrhunderts auf den vierten Teil, und bei noch ältern auf den achten Teil reducieren, wenn man ein ungefähr richtiges Bild gewinnen will."

206. Bezüglich der Stellung von Hebung und Senkung läßt sich im allgemeinen den mit dem starken Taktteil einsetzenden Rhythmen eine verhältnismäßig größere Ruhe und Bestimmtheit zuerkennen, während der anhebende schwache Taktteil irgendwelche Aufregung und eine erst werdende Stimmung anzeigt. Denn wenn der Nachdruck, der charakteristische Hauptteil des Rhythmus vorausgeht, so erhält der Hörer zuerst einen an Festigkeit und Entschiedenheit erinnernden Eindruck.

Der gerade Takt fließt ruhig und würdig, aber kräftig dahin, weil Hebung und Senkung gleiche Dauer haben. Eintönigkeit wird dadurch nicht erzeugt, weil der starke Taktteil durch den Ton ein Übergewicht und damit den Ausdruck der Kraft erhält. Bei dem dreiteiligen Takt ist es fast umgekehrt; immer bleibt hier die Dauer von Arsis und Thesis verschieden, aber in der reinen dreiteiligen Darstellung gleichen die unbetonte zweite Note und die schwachbetonte dritte zusammen das Tonübergewicht der

ersten teilweise wieder aus. Treffend sagt Engel (Ästhetik der Tonkunst S. 43 ff.): „Der gerade und ungerade Takt spottet [weil einer von beiden gewählt werden muß] jedes Versuchs, ein musikalisch Schönes zu schaffen, das über und außer allem Bestimmten und Charakteristischen steht, und eben damit ist der Übergang zum Ausdrucksvollen — auch ohne das erklärende Wort — bereits vorbereitet, zum Teil sogar schon gesetzt. . . . Jedes Tonstück ist entweder entschieden oder weich vermittelnd, schwer oder leicht, männlich oder weiblich, ernst oder heiter schon durch den Takt; und von der Kombination mit andern Elementen der Tonkunst hängt es ab, ob das, was in der Eigenart des Taktes liegt, nun noch weiter gesteigert oder gemildert und eingeschränkt wird. . . . [Denn freilich] unterscheiden alle andern Elemente, mit denen die Tonkunst arbeitet, sich in ähnlicher Weise, wodurch dann allerdings die Möglichkeit geboten wird, die Grundbestimmungen so mannigfaltig zu schattieren, daß auch der ungerade Takt energisch, der gerade mild und weich erscheinen kann." Der dreiteilige Takt bekommt durch die Ungleichmäßigkeit seines Baues mehr Leben, und dies Leben offenbart sich bei rascherem Tempo als spielende Leichtigkeit der Bewegung, bei langsamerem Tempo als erregtes Streben. Der gerade Takt gewinnt durch Auftakt an Leben, der ungerade wird durch Paarung zu Dipodien oder Tetrapodien ruhiger. Der dreiteilige Takt (zunächst $\frac{3}{8}$, $\frac{6}{8}$) war ursprünglich nur volkstümlich, wurde aber später in der Kunst sehr beliebt. Es gab aber bei den Griechen auch einen fünf- und einen siebenteiligen Rhythmus, welcher wegen der Ungeradheit seines Baues und insbesondere wegen seiner verwickelten Verhältnisse (2 : 3, 3 : 4) als Ausdruck der erregtesten Stimmungen galt. Dasselbe trifft zu, wenn sich der fünfzeitige Takt noch heute findet, z. B. in „Prinz Eugenius". Bisweilen erscheint derselbe geradezu als Taktwechsel zwischen $\frac{3}{4}$ und $\frac{2}{4}$; Taktwechsel aber bedeutet selbstverständlich Stimmungswechsel. Ebenso liegt in dem irrationalen Taktverhältnis (Nr. 202), in unserem tempo rubato (Dehnung pathetischer Silben auf Kosten anderer), in der Synkope und ähnlichen Accentverschiebungen und selbst in den ungewöhnlichen Zeitteilen der Triolen u. s. w. eine Unregelmäßigkeit, welche irgendwie einen Ausdruck gestörter Ordnung mit sich bringt. Die Rücksicht auf die erstrebte Wirkung kann die Abweichung von der Regel vollkommen rechtfertigen; denn selbst die nachlässigere Behandlung des Rhythmus im Recitativ kann der Sache und dem Ausdruck dienen, obschon die Griechen dieser Freiheit sich enthalten haben.

207. Ebensowenig ist die Art, wie der Takt unter Beibehaltung des allgemeinen Charakters gegliedert wird, für den Ausdruck gleichgültig. Die aus lauter kurzen oder sogar kürzesten Noten bestehenden Takte erscheinen als eilig, zum Teil leidenschaftlich; Ziernoten haben etwas Gefälliges oder Tändelndes. Lauter Längen sind langsam-feierlich oder schwerfällig. Bei

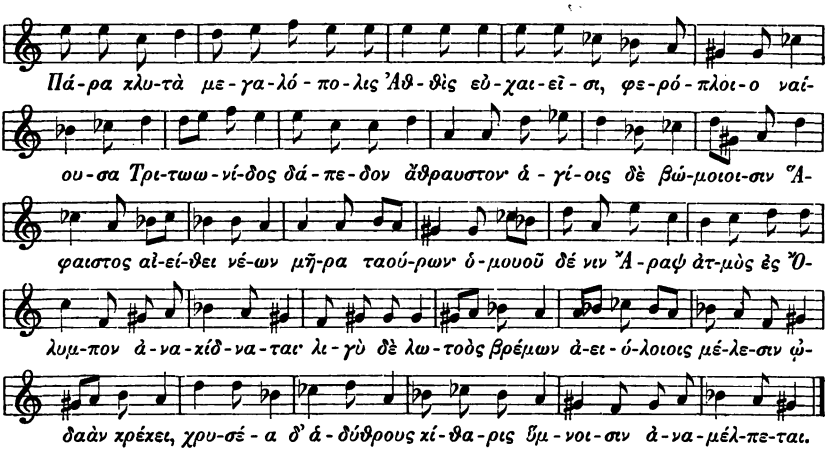
den Griechen dienten Takte wie – –, – – – (dieser auch in doppelt langsamerem Tempo) vornehmlich als Maß religiöser Gesänge. Daß auch heutzutage der Kirchengesang ein verhältnismäßig langsames Tempo und einfache Taktgliederung liebt, wird niemand bezweifeln. Aus anderem Grunde gilt von Trauergesängen dasselbe. Daktylische und anapästische Rhythmen (⏑ ∪ ∪, ∪ ∪ ⏑) haben hinwiederum einen gemischten Charakter, letztere aber ungleich mehr Erregtheit. Am Dochmius (s. Nr. 201), der wahrscheinlich mit gedehnter Schlußnote, also neunzeitig zu fassen ist, erkennt man leicht den aufregenden und zugleich höchst mannigfaltigen Charakter, sobald man bedenkt, daß jede lange Silbe in zwei kurze aufgelöst und die kurzen gelegentlich unregelmäßig (irrational) gedehnt werden durften. Nicht viel ruhiger sind in öfterer Wiederholung Rhythmen wie ∪ ⏑ –, ∪ ∪ ⏑ – oder ⏑ ∪ ∪ – u. s. w., der letzterwähnte darum, weil immer ein starker Nebenton mit dem Hauptton eines andern Taktes zusammenkommt.

208. Die zusammengesetzten Takte stehen unter einem Hauptaccent, der eine größere Notenreihe einheitlich verbindet. In der geschlossenen Einheit und der gefälligen Abstufung des Tones liegt also das Charakteristische. „Der Rhythmus liebt einen Gefährten", sagt man; Doppeltakte genügen zunächst dieser Forderung, daher z. B. $\frac{6}{8}$-Takt so häufig. Eine zweite Verdoppelung ergiebt die neue viertaktige Einheit. Doch auch drei oder zweimal drei Takte sind noch faßlich. Bei J. S. Bach findet sich in dieser Hinsicht die größte Mannigfaltigkeit; „es sind die nämlichen Gesetze des Rhythmus, die nämlichen bis in die auffallendsten Einzelheiten, nach welchen die Dichterkomponisten der Griechen ihre Werke gestalteten" (Westphal). Im wesentlichen blieben aber auch später dieselben Gesetze maßgebend, und da weder ein Bach noch ein Mozart noch ein Beethoven von der griechischen Musik und dem großen Theoretiker Aristoxenus viel gewußt haben, so erweisen sich jene nur bei den Griechen klar formulierten Gesetze als in der Natur selbst begründete.

209. Um so eher dürfen wir uns auch die griechische Theorie von drei besondern Charakteren des Rhythmus und der Melodie aneignen, deren Anwendung auf die moderne Musik Westphal (Rhythmik, 3. Aufl. S. 263) durch Beispiele veranschaulicht. Nach Pseudo-Euklid (Meib. p. 21) giebt es eine herzerweiternde, eine eng beschränkende und eine beruhigende Musik. Die erste „diastaltische" Gattung ist der Ausdruck gesunder Kraft, edlen Strebens, männlicher Erhebung der Seele. Die zweite, „systaltische" Gattung erscheint mehr gedrückt, weich, sentimental, weiblich. Endlich bewirkt die „hesychastische" Gattung, daß die Seele sich des innern Friedens und ruhiger Stimmungen erfreut. In dieser letzten herrscht der paarige und getragene Rhythmus; zu ihr gehören Hymnen, Päane, Enkomien, Siegesgesänge, wie z. B. die Pindarschen, und überhaupt feierliche Chorgesänge. Gerade um-

gekehrt stimmen der fünfteilige Takt, dem sozusagen das Gleichgewicht fehlt, und alle erregten Rhythmen zur diastaltischen Musik; in zusammengesetzten Takten liegt hier der Hauptaccent mehr dem Ende zu. Alle krankhafte Beimischung bleibt aber diesem Charakter fern; er paßt zu den erregten und doch würdigen Chorgesängen des ernsten Dramas. Die systaltische Gattung liebt das einfach bewegte Rhythmengeschlecht, zunächst $\frac{3}{8}$-Takt, indem $\frac{3}{4}$-Takt schon erheblich kräftiger wirkt. Erotische Lieder, Klagegesänge, Monodien im Drama, Chöre in der Komödie, populäre Weisen stellen diesen mittlern Charakter dar. Selbstverständlich sind derartige Unterscheidungen nur im großen und ganzen zutreffend; insbesondere ist bemerkenswert, daß uns der fünfteilige Takt fast völlig abgeht.

Die folgende Probe griechischer Chromatik im fünfteiligen Takte ist aus einem delphischen Sologesange des atheniſchen Dichters Kleochares (2. Jahrhundert v. Chr.).



Die (dorische) E-Tonart ist auf der phrygischen Transpositionsskala von h aus sowohl nach dem „verbundenen" als nach dem „unverbundenen" Systeme abzulesen (s. oben S. 123); wir haben die Melodie mit Dechevrens (Étud. music. I, 398 s.) eine Quint tiefer gesetzt. Wo der Gesang diatonisch bleibt, ist also die Leiter die diatonische von e aus, so daß aber durch b in das verbundene Tetrachord moduliert werden kann (vgl. den Abschnitt unten S. 206). Die chromatischen Abschnitte haben (s. oben S. 157) die Leiter e f ges a h c des e, mit b aber e f ges a b ces d e. Das gis unseres Stückes, eine Quint höher dis oder es, findet sich als Wechselton der E-Tonart nur in der dorischen Transpositionsskala (oben S. 123), in welche also ausgewichen wird.

Siebentes Kapitel.

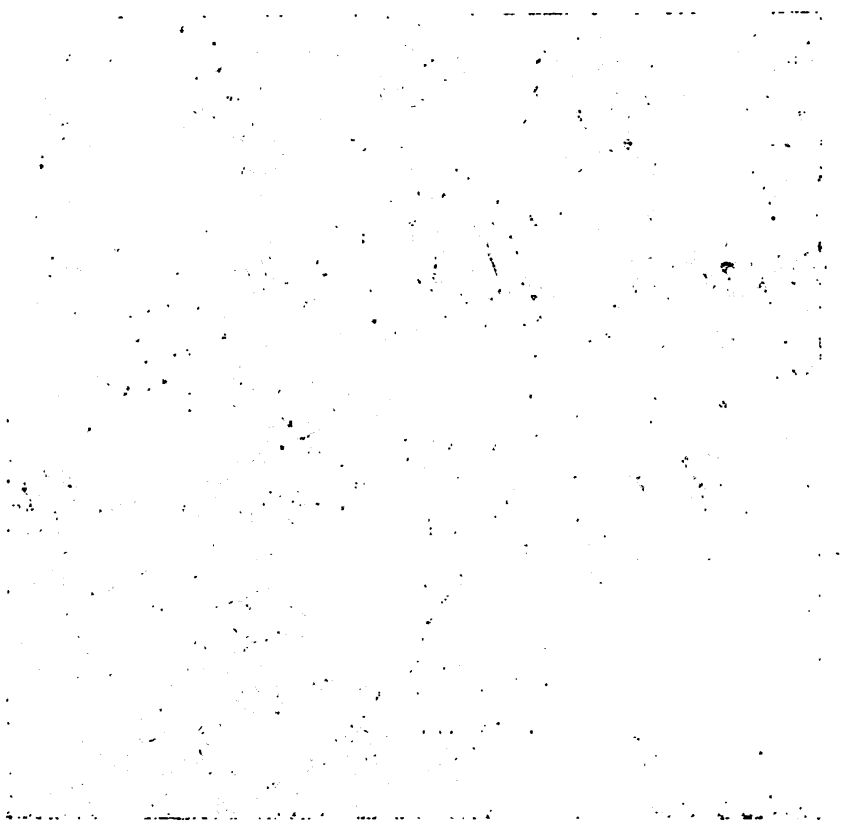
Vokal- und Instrumentalmusik.

Nachdem die wesentlichen Elemente der Musik besprochen sind, muß vor der Behandlung bestimmter musikalischer Kunstgebilde (Musikstücke) noch von der Verschiedenheit der Organe oder Werkzeuge die Rede sein, deren sich die Tonkunst zur Darstellung ihrer Schöpfungen bedient.

210. Die menschliche Stimme, das von der Natur zunächst dargebotene Werkzeug, ist so eigenartig, daß sie sich zu allen übrigen Musikinstrumenten in einen gewissen Gegensatz stellt. Jedermann unterscheidet Gesang und Spiel, und diese geläufigen Bezeichnungen charakterisieren schon ebenso kurz als richtig zwei Arten von Musik. Es ist aber lehrreich, auf den Unterschied etwas näher einzugehen. Wir sprechen zuerst von der für Singstimmen allein geschriebenen Musik, dann von dem allgemeinen Charakter der außerhalb des Menschen liegenden Instrumente, indem wir die Wirkung aller als Einheit zusammenfassen, und an dritter Stelle von derjenigen Vokalmusik, in welcher der Gesang durch instrumentale Begleitung unterstützt wird; endlich schließen wir die Charakteristik der einzelnen Instrumente an.

211. Der menschliche Stimmton ist der seelenvollste in der ganzen Natur (s. oben Nr. 44). Daher kommt es dem Gesange vor allem zu, in melodischen Motiven und deren Durchführungen innere Seelenstimmungen auszusingen. Daß er dazu in Verbindung mit dem verdeutlichenden Worte auch vorzüglich geeignet sei, liegt auf der Hand. Nicht also das Spiel mit Formen, sondern der Ausdruck eines Inhaltes ist seine nächste Aufgabe. Wie der Text den Gedanken ausspricht, so soll der Gesang das im Wort schwächer ausgedrückte Gefühlsmoment zur Geltung bringen. Dann wird dem Geiste jener volle Genuß geboten, der durch andere Mittel der Musik nicht erreicht werden kann. Klarheit der Erkenntnis also und Wärme der Empfindung zu erzeugen, dazu vereinigen sich Rede und Ton.

212. Der Gesang ist seiner Natur nach verhältnismäßig *einfach*, schon weil er unmittelbar aus der lebendigen Empfindung quillt. Das weit Hergeholte und Erlernte liebt die Künstlichkeit, das Ursprüngliche die schlichte Einfachheit. Dazu stimmt denn auch eine gewisse Beschränktheit der Vokalmusik, die durch den Text noch in ihrer Bewegung gehemmt wird. Sie hat also selbstverständlich um so mehr den schlichten Ausdruck von Stimmungen zu erstreben und sich in den Bahnen zu halten, welche die Natur ihr zunächst vorgezeichnet hat. Der Rhythmus verträgt keine kleinliche Zerteilung, kein zu rasches Tempo, keine häufige Accentverschiebung. Die Melodie bedient sich sparsam der reichern Figuration, der chromatischen Tonfolgen, der schwierigern Intervalle (übermäßigen Sekunde oder Quart z. B.), der



Der Stammbaum Jeſſe. Die Vorahnen Jeſu mit Muſikinſtrumenten, ein himmliſches Konzert bildend.

Miniatur aus einem Breviarium der Bibliothek Bourgogne in Brüſſel (15. Jahrh.).

UNIV. OF MICH.

längern Läufe. Die Harmonie zieht durchaus die nächstliegenden Akkorde und Modulationen vor. Wie Umfang und Beweglichkeit, so haben auch Stärke und Dauer der Töne ihre Grenzen. Die zu sehr angestrengte Stimme wird nicht nur müde, sondern auch unangenehm und nimmt Schaden. Auf den maßvollen Verbrauch des Atems haben die Sänger schon deshalb zu achten, weil sonst leicht der ganze Vortrag leidet.

Andererseits muß doch verhütet werden, daß nicht die wirklich vorhandenen Mittel der Stimme unbenutzt bleiben und die Leistung als dürftig erscheine. Ein mäßiger Umfang genügt indes bei echt melodischer Verwendung der Töne; darauf soll also das Augenmerk des Komponisten gerichtet sein.

213. Jede Stimme bewegt sich in einem mittlern *Tongebiet* mit Ausdauer und Wohllaut; auch die Deutlichkeit der Aussprache ist hier am größten. Von dieser Mitte aus steigt sie diatonisch oder in leichten Intervallen zur Höhe hinauf und in die Tiefe hinab. Auch die Seelenstimmungen, wenn sie sich naturgemäß offenbaren, lieben es, von charakteristischen Ausnahmen abgesehen, ruhig einzusetzen und stufenweise zu einer gewissen Höhe oder Tiefe sich fortzubewegen, ohne hier sehr lang zu verweilen.

Die *Brusttöne* der männlichen Stimme sind voller, kräftiger und beseelter als die auf partieller Schwingung der Stimmbänder beruhenden Falsett-, Fistel-, Kopf- und Vogeltöne (die letzten gleichsam ein noch höheres „Register" von wenig gesangartiger Klangfarbe).

Außer den Stimmlagen und Registern kommen die vier *Stimmklassen* sowohl für die Melodie als für die Harmonie noch besonders in Betracht. *Marx* giebt (in der „Kompositionslehre" III [5. Aufl.], S. 358) den Umfang der Klassen so an:

Sopran:	c′—b″;	Mitte der Stimme:	g′—d″
Alt:	g—d″;	„ „ „	d′—h′
Tenor:	c—a′;	„ „ „	a—e′
Baß:	F—e′;	„ „ „	d—h.

In der Mitte zwischen Sopran und Alt liegt der Mezzosopran; der Bariton ist eine hohe Baßstimme. Marx' treffende Charakteristik lautet: „Jede Stimmklasse bietet durch ihren besondern Umfang, durch die eigentümliche Lage ihrer Mitteltöne u. s. w., durch den hierdurch unterstützten Charakter ihres Klanges und ihrer ganzen Weise dem Komponisten das, worauf zuletzt in der Kunst alles ankommt: sie heben ihn aus dem Allgemeinen, Abstrakten, Unbestimmten in das Gebiet der bestimmten Wahrheit, des Individuellen und Charakteristischen, und zwar in großartiger Weise, frei von allem kleinlich und eng Persönlichen. Es sind hier nicht einzelne Menschen mit den Zufälligkeiten und Besonderheiten, die an jedem haften, sondern es sind in großem Stil, in großartiger Auffassung die bedeutungs-

vollen Gegensätze, die sich in der Natur des Menschen herausstellen: der Diskant und Alt weiblich, der Tenor und Baß männlich — der Diskant jugendlich, jungfräulich, zu froher leichter Bewegung, auch zu heißer weiblicher Leidenschaftlichkeit geneigt — der Alt mehr matronenhaft, ernster und inniger, weicher elegischer Rührung, tiefer Klage und Trauer seine Weisen darbietend — der Tenor jünglingsmäßig, bald für schmelzende Innigkeit, bald für glühende Leidenschaft erregt — der Baß männlich reifer, von kernig nachhaltender Kraft, würdig und ruhig, aber gewaltsamer Ausbrüche der Leidenschaft fähig — die hohen Stimmen, Diskant und Tenor, heller, beweglicher, die tiefen Stimmen, Alt und Baß, dunkler, ruhiger." Von Händel rühmt derselbe Musikgelehrte, daß er es verstanden, diese Stimmen objektiv wie dramatische Gestalten je nach ihrer Eigenart auftreten zu lassen, und daß er dadurch „vier lebensvolle, frei bewegte, innig und eigentümlich beseelte Persönlichkeiten gewann, deren Wechselrede und Gegenspiel schon als Ausdruck frischer und gesund selbständiger Wesen anzieht, wenn selbst das, was sie eben miteinander zu verkehren haben, von minderer Anziehungskraft wäre".

214. Schon die Griechen haben über die „Besonderheiten der Stimme" genaue Untersuchungen angestellt; sie brachten aber die Stimmunterschiede in Beziehung zu den oben (Nr. 209) besprochenen Charakteren des Rhythmus. Sie suchten zuerst eine für alle Stimmklassen sangbare „mittlere" Tonregion zu finden. Führen wir die (eine kleine Terz tiefer stehende) griechische Stimmung auf die unsrige zurück, so bestimmten sie als allgemein sangbare Oktave d—d′, als die noch bequemere Region aber e—h (für Männerstimmen, Baß und Tenor, für Alt und Diskant eine Oktave höher). Diese Tonreihe ist, wenn wir uns erinnern, wie Marx die mittlere Region der Stimmklassen angiebt, allerdings für alle sehr bequem. Die mittlere Stimmregion ist aber die ruhigste, und so wiesen die Griechen dieselbe der hesychastischen Musikgattung zu. Nach oben schließt sich die „hohe" Stimmregion an von h—e′, das bequemste Tongebiet des Tenors (und des Soprans in der höhern Oktave). Den hohen Stimmen schien die systaltische Musikgattung angemessen. Eine noch weiter hinaufreichende Tonregion wird zwar genannt, dürfte aber wohl ohne große praktische Bedeutung geblieben sein. Dagegen setzte man noch für die tiefen Stimmen und die diastaltische Musik ein eigenes Gebiet an: von G—d. Hier ist in der That nur der Baß heimisch und in der höhern Oktave der Alt. „So müssen wir den alten Angaben zufolge den Satz aufstellen, daß zum tragischen Chor Bassisten genommen wurden, während die meisten lyrischen Chöre aus Bassisten und Tenoristen gemischt waren und während der Nomosgesang [der gewöhnliche kunstvoll gegliederte Sologesang] und die tragische Monodie [Arie] dem Tenorsänger angemessen war" (Westphal, Harmonik u. Melopöie [1. Aufl.]

S. 211). Das alles steht in Übereinstimmung mit der Gewohnheit der modernen Musik und der oben von Marx gegebenen Charakteristik. Nur wurden die Männerstimmen im Altertum ganz vorwiegend, Frauenstimmen gar nicht verwendet.

215. Bei der Verbindung des Stimmtones mit einem sprachlichen Texte ist zwar eine beiderseitige Einschränkung rücksichtlich der freien Bewegung unvermeidlich; aber der Bund der Musik mit der Sprache (zunächst der poetischen) kommt doch beiden zu gute. Die Stimme selbst gewinnt im allgemeinen durch die Sprachlaute an Wohlklang (oben Nr. 45). Jedenfalls ist sie ohne dieselben ganz unfähig, auf die Dauer zu befriedigen, weil sie nicht nur mit der Sprache geistig Höheres zu leisten vermag, sondern auch für sich allein in akustischer Hinsicht als ein dürftiges Musikorgan erscheint. Bei der Sprache nun ist der Ansatz der Stimme schärfer; die Parzialtöne, welche in großer Zahl und guter Verteilung vorhanden sind, werden doch, vielleicht infolge der Gewohnheit, meist wie ein einheitlicher Ton aufgefaßt. Der Sänger hat es in der Gewalt, durch verschiedene Stellung der Mundhöhle die Klangfarbe etwas zu verändern. Besondere Tonverstärkungen werden noch durch gegenseitige Annäherung der Zahnreihen, Zurückziehung der Lippen, Hebung des Kehlkopfes und gewisse Muskelanstrengungen erreicht. Allzu starke Töne erzeugen leicht grelle Obertöne.

216. Von den Sprachlauten sind dem musikalischen Tone bekanntlich die Vokale verwandt, und zwar a für die mittlere, e und i für die obere, o und u für die untere Stimmlage. Eine ganz leichte Vokalveränderung behufs größern Wohlklanges läßt sich jedoch die Sprache gefallen. Die Mitlauter machen erhebliche Schwierigkeit, da sie aus Geräuschen, nicht aus kombinierten Obertönen bestehen; hier muß die Musik schon vorsichtiger zu Werke gehen, um nicht der Sprache Gewalt anzuthun, so wenig auch die deutliche Artikulation übertrieben werden darf. Wort und Ton sollen möglichst ineinander fließen, keines von beiden einseitig herrschen wollen. Der Gesang veredelt das Wort, und dieses verdeutlicht den Ton, indem ein jedes nicht zwar dem andern sich aufopfert, aber doch anbequemt.

Die Vokale werden durch die verschiedene Stellung der Mundhöhle erzeugt. Während nun in der Rede etwa beim u der Parzialton f, durch welchen eben die Klangfarbe des u hervorgebracht wird, dem sehr große Schwankungen erlaubenden Grundtone sich möglichst angleicht und unterordnet, ist beim Gesange das Umgekehrte der Fall: der Melodieton hat nicht eine schwankende, sondern eine fest abgemessene Tonhöhe und zwingt den Bestimmungston (oder die Bestimmungstöne) des Vokales, etwa jenes f bei u, von seiner Reinheit etwas preiszugeben. Daher kann die Aussprache der Vokale nicht immer ganz die normale sein. Es läßt indes auch dieses u Schwankungen von etwa einer Oktave nach o hin zu, ohne ganz in dieses

überzugehen. Die Konsonanten, von denen nur die weichen und tönenden minder störend sind, wird der Sänger, soweit nur immer statthaft ist, nach der dem musikalischen Ohre zusagenden Seite umbiegen. Wie viele gelegentliche Ungenauigkeiten der Aussprache muß sich übrigens nicht sogar die gewöhnliche Rede gefallen lassen? Nichtsdestoweniger ist auf eine edle Aussprache immer mit Sorgfalt zu achten.

217. Dem mathematischen Rhythmus der Musik fügt sich abermals die Rede nicht ganz; sie muß sich also auch hier mit jener vergleichen: manche Silbe wird ein wenig (oder gar erheblich) länger oder kürzer gesprochen werden, wird einen Accent annehmen oder verlieren u. dgl.; der musikalische Rhythmus seinerseits muß sich von der Sprache kleinere Störungen gefallen lassen. Noch weniger kann die Melodiebewegung dem melodischen Tongange oder Tonfalle der gesprochenen Rede genau angepaßt werden. Es ist also ein Ausgleich der beiderseitigen Ansprüche durchaus erfordert. Der Komponist und der Sänger haben die Anforderungen der Sprache zu berücksichtigen, ohne sich denselben völlig unterzuordnen. Eher hat sich die Sprache in ihrem Tone dem edlern Tone der Musik unterzuordnen. Hinwiederum haben Sinn und Stimmungsgehalt des Textes ein volles Recht, von der Musik in erster Linie beachtet zu werden. Unverkennbar geht ja der Musik die verstandesmäßige Deutlichkeit des Ausdrucks, der Sprache hingegen der melodische Wohllaut und der Reichtum des Rhythmus ab. Was anders macht musikalische Kompositionen von dem Umfange eines Oratoriums und einer Oper ohne Texte ungenießbar als die unbestimmte Allgemeinheit, sozusagen Einerleiheit ihres Ausdrucks? Andererseits ist die melodische Dürftigkeit und rhythmische Armut der Rede offenkundig.

218. Die ideale Forderung an die Vokalmusik lautet also: Es müssen Wort und Ton durch das, was sie gemeinsam haben, oder durch wechselseitige Anbequemung und durch die eigentümlichen Vorzüge, welche ein jedes dem andern mitzuteilen vermag, zu einer vollkommenen Einheit verbunden werden. Dieser Forderung kann ein Musiker, der selber zugleich mit dem Texte die Melodie schafft, dem beide zusammen aus voller Seele strömen, am leichtesten genügen. Bei den Griechen waren Dichter und Komponisten keine verschiedenen Personen; ähnliches ist rücksichtlich der Lyrik der Minnesänger zu sagen. Jedenfalls fordert die Komposition ein gründliches Studium des vorliegenden Textes und die Anpassung eines Textes an eine gegebene Melodie genauestes Verständnis derselben.

219. Nicht jeder Text ist der musikalischen Komposition wert oder auch nur fähig. Derselbe muß nach Inhalt und Form (oder mindestens durch eines von beiden) auf jener Höhe stehen, auf der sich die edle und echte Kunst bewegt. Es ist auch unerläßlich, daß er genug eigentlichen Stimmungsgehalt biete, um der musikalischen Behandlung entgegenzukommen. In

zweiter Linie erweist sich der Ausdruck thätigen Strebens als geeignet, eine musikalische Idealisierung aufzunehmen. Bloße Vorstellungen der Einbildungskraft widerstreben derselben stärker, am stärksten aber verstandesmäßige Begriffe. Darum läßt sich geradezu der Grundsatz aufstellen: Je gedankenreicher und phantasievoller ein Text ist, desto weniger paßt er für die Musik; teilweise gilt das auch von dramatisch bewegten Stellen. Man muß natürlich diesen Grundsatz nicht so verstehen, als ob inhaltsleere, unbedeutende Texte vorzuziehen wären; im Gegenteil, aber dem Charakter der Musik ist zunächst nur ein Text von lyrischem Inhalte angemessen (vgl. Nr. 29).

* * *

220. Zum Gesange tritt die reine Instrumentalmusik in einen greifbaren Gegensatz. Das Organ der Tonerzeugung liegt bei ihr außer dem Menschen, ist an sich unbeseelt, ohne Leben und Wärme. Sie dient ebendeshalb viel weniger zum unmittelbaren und natürlichsten Ausdruck des bewegten Innern und scheint viel mehr ein objektives „Spiel" des tönenden Stoffes als ein Erguß der Seele im Klange zu sein. Die Wärme des Gemütes erkaltet, indem der Musiker dieselbe auf das Instrument überträgt. Dieses steht auch, was zarte Biegsamkeit angeht, bei weitem nicht so völlig wie das Stimmorgan in seiner Gewalt. Aus diesen Gründen bleibt es ein eigentümlicher Vorzug der Vokalmusik, die Empfindungen des Herzens am natürlichsten, reinsten und edelsten auszusprechen; hat sie dazu auch nur spärliche Mittel, so kommt doch, alles in allem genommen, dem zarten Wohllaute, der satten Klangfarbe und dem gemütvollen Ausdruck der menschlichen Stimme nichts gleich.

221. Die Instrumentalmusik hat also ihre Stärke nicht in dem melodischen Gehalte, sondern in dem Reichtume der formellen Mittel. Die interessanten Klangfarben, die dem Menschen fremd sind, wecken gerade darum seine Aufmerksamkeit. Ebenso reizend ist die Figuration, die Harmonie, die Schallkraft und Ausdauer dieser und jener Instrumente. Demgemäß sind dieselben auf die Entfaltung solcher äußern Vorzüge in erster Linie angewiesen; es soll ihre Leistungsfähigkeit und zugleich die Virtuosität des Spielers zu Tage treten. Rhythmische, harmonische und melodische Variationen oder Kombinationen werden weniger die Empfindung als die Phantasie beschäftigen. Auch etwas Verstandesmäßiges liegt in der konsequenten Durchführung eines oft dürftigen Motives durch alle seine möglichen Gestaltungen, in jenem scharfsinnigen Spiele mit der rhythmischen und harmonischen Gliederung, mit Ähnlichkeiten oder Verschiedenheiten aller Art, mit Naturnachahmung u. dgl. Kann man also die Vokalmusik (z. B. die altgriechische) eine verstandesmäßige nennen, insofern sie gedankenvoll ist wie der Text, so muß doch die Instrumentalmusik wegen des Spieles mit

äußern, sozusagen kleinlichen Formen erst recht verstandesmäßig heißen. Sie gleicht hierin der Architektur, besonders den reich ornamentierten Gattungen derselben, während die Vokalmusik bezüglich der runden Formen und der ruhigen Würde nicht minder als wegen ihrer verhältnismäßigen Armut der Plastik zu vergleichen ist. Der Malerei sind beide ähnlich, diese wegen des Ausdrucks und des Grundtones, jene wegen der gestaltenreichen Ausführung und der Farbenpracht.

222. Die Instrumente entfalten ihre volle Wirksamkeit erst im Verein. Wenigstens sind viele derselben gar zu einseitig, um sich geltend zu machen. Im Orchester aber hat jeder Stil und jeder Stimmungskreis seinen Vertreter. Einige Instrumente stehen der menschlichen Stimme nahe, andere entfernen sich stufenmäßig, wieder andere treten ihr gleichsam entgegen. Mehrere scharen sich gern in Gruppen zusammen, denen andere Gruppen gegenüberstehen. Beweglichkeit und ruhige Kraftentwicklung, runde Fülle und durchdringende Schärfe, Flötenton und Posaunenklang, Stimmen wie aus Grabestiefen und Ätherhöhen, kurz alle Gegensätze finden sich zusammen. Hier kann die Musik alle ihre formellen Mittel erschöpfen.

223. Doch entbehrt die Instrumentalmusik durchaus nicht einer höhern Bedeutung; nur haftet dieselbe vorwiegend an der Form. Der Wohlklang der Töne erhebt bereits über die Prosa des Alltagslebens, setzt die der Kunst verwandten Vermögen des Menschen, Phantasie und Gemüt, in Thätigkeit. Melodie und Harmonie nehmen durch ihren Zauber jedes Herz und somit auch unbewußt den Geist gefangen. Auch in der Instrumentalmusik ist endlich wahrer Empfindungsausdruck, wenn auch für den begriffbildenden Verstand ganz verschleiert. Der begleitende Text leistet ja auch in der Vokalmusik nichts anderes, als daß er den Schleier lüftet; hineintragen könnte er den Empfindungsgehalt in ganz leere Formen unmöglich.

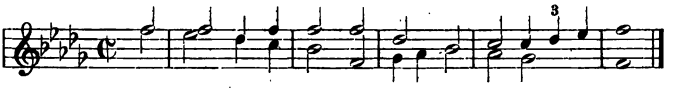
Das Bedürfnis, die abstrakte Unbestimmtheit der Musik, in sich betrachtet, zu überwinden, hat zu Überschriften und Programmen geführt, um dadurch der Phantasie und der Empfindung wenigstens die Richtung zu bezeichnen. Eine weit bessere Nachhilfe ist die möglichst melodische Gestaltung der Instrumentalmusik, z. B. im Lied ohne Worte und sehr oft im spätern Verlaufe einer Sonate. Eine vorsichtige Gebietsüberschreitung nähert alsdann die beiden Schwesterkünste, Musik und Poesie, einander.

Daß beide von Haus aus aufeinander angewiesen sind, lehrt die Geschichte. Die reine Instrumentalmusik kam verhältnismäßig spät zu Ehren sowohl im Altertum wie in der christlichen Zeit. Der Grund dieser Erscheinung liegt darin, daß die Dichtkunst in der Form, die reine Musik im Inhalt zu wenig Reiz bietet. Bei Beethoven läßt sich leicht das Bestreben beobachten, das Spiel allmählich gesangartig zu gestalten. Er geht von Gebilden aus, welche wenig Empfindungsgehalt in sich zu schließen scheinen,

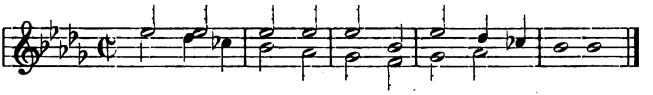
gestaltet sie aber so aus, daß man glaubt, sie müßten in Gesangesworte münden.

224. Daraus läßt sich auch begreifen, wie überhaupt die Instrumentalmusik so gern zur Einleitung des Gesanges gebraucht wird: sie macht Stimmung, natürlich ganz allgemeine, in vieler Hinsicht noch indifferente, aber auf alle Fälle gehobene Stimmung. Doch auch ausleitend und vervollständigend verhält sich die Instrumentalmusik. Hier kommt ihr die ariemäßige Vokalmusik entgegen, welche dadurch, daß sie ihrerseits die Grenzen überschreitet, in das Nachbargebiet hinüberführt.

225. Die Begleitungsmusik ist eine dritte Art der Annäherung. Die Instrumentalmusik wirkt hier nur in der Weise mit, daß sie sich durchaus unterordnet. Eine Singstimme herrscht und wird von der Begleitung nur getragen und gehoben. Die Griechen begleiteten unison, in der Oktave und sonst in Konsonanzen und Dissonanzen; doch ist das von ihnen befolgte System nicht mehr klarzustellen. Die Singstimme lag immer unten, nicht oben. Aus den ganz vereinzelten Notizen konnte Gevaert (Mus. de l'antiq. I, 368) unter Benutzung von ausdrücklich bezeugten Akkorden die dorische E-Leiter in folgender Weise harmonisieren:



oder für die plagale Form:



Vgl. über diese Zweistimmigkeit der griechischen Musik Westphal, Harmonie und Melopöie (3. Aufl.) S. 31 ff.; über die von Gevaert bezweifelte Vielstimmigkeit ebend. S. 37 ff. In der christlichen Zeit ging die Harmonie unter, um ganz neu wieder entdeckt zu werden. Nach einer langen Periode des kontrapunktischen Vokal- oder a capella-Stils, während welcher Periode indes volksmäßiger Sologesang mit Begleitung im Gebrauch blieb, kam mit 1600 die moderne Instrumentalbegleitung auf; sie bestand in der harmonischen Unterstützung einer Monodie, also in einem ziemlich einfachen Akkordspiel zur Singstimme. Seit jener Zeit entwickelte sich nun allmählich die moderne Instrumentalmusik und errang sich endlich eine selbständige Geltung. Auch die Griechen hatten schon ein Virtuosenspiel auf Aulos und Lyra.

Soviel mag über den Charakter der Instrumentalmusik im allgemeinen genügen; wir gehen zu der genauern Charakteristik der einzelnen Instrumente über.

* * *

Die Unterabteilungen der Saiteninstrumente ergeben sich aus der charakteristischen Art und Weise, die Saiten zu bewegen: mittels der bloßen Hand (und etwa eines kleinen Instrumentes), mittels des Bogens oder mittels einer Klaviatur.

I.

226. Die ältesten und einfachsten Saiteninstrumente entbehren nicht nur der Klaviatur, sondern auch eines zur Verkürzung dienenden Griffbrettes; die Saiten wurden auch nicht mit dem Bogen gestrichen, sondern mit den Fingern oder einem Stäbchen „gezupft" oder „gerissen". Ein Hauptinstrument der Griechen war die Leier (lyra, chelys, testudo, *φόρμιγξ*, *κίθαρις*) mit sieben oder acht gleich langen Darmsaiten (nach der Blütezeit mehr). Beim Spielen hatte man sie so zwischen den Händen, daß die tiefere (dickere) Saite nach außen gerichtet war, und setzte nun mit der freien linken Hand die eine Hälfte der Saiten, mit der gleichfalls freien rechten Hand (oder mittels des Stäbchens) die übrigen Saiten in Bewegung. (Der Resonanzboden reichte nicht so weit hinauf.) Die Leier kam in der Schule und bei vielen religiösen und bürgerlichen Gelegenheiten zur Anwendung. Die alte Zither (cithara) war eine etwas vollkommenere Art von Leier für den künstlerischen Wettstreit.

Dagegen verwarf das überaus zarte Schönheitsgefühl des Hellenen in der Öffentlichkeit den Gebrauch der vielsaitigen Instrumente; man ließ sie nur etwa bei Gastmählern von Sklaven spielen. Die Freigeborenen hatten zwar, wie Aristoteles sagt, zur Zeit der Perserkriege neben der Flöte auch die andern Instrumente der Barbaren aufgenommen, gaben aber beide, weil sie „nur die Sinnlichkeit in den Zuhörern aufregen" oder „eine besondere Fingerfertigkeit erfordern", wieder auf (Pol. 8, 6). Dieses Urteil der Griechen klingt uns wie ein Wort aus einer fremden Welt, giebt aber doch zu denken.

227. Bei uns nimmt die nahe verwandte Harfe im Orchester nur einen ganz untergeordneten Platz ein und ist doch ungleich leistungsfähiger. Die Pedalharfe (1720) und die Doppelpedalharfe (1820) lassen sogar die leichteste chromatische Umstimmung der Töne zu, während in alter und ältester Zeit die Harfe sich von der Leier nur durch die ungleiche Länge und etwa die Zahl der Saiten, also nur unwesentlich unterschied. Sie findet sich in der einfachern Gestalt schon bei den Ägyptern. Man setzt voraus, daß sie auch von den Hebräern gebraucht wurde; sicher war sie im Mittelalter und teilweise bis heute ein Lieblingsinstrument der nordischen Völker. Diese mochten in dem feinen, bebenden Ton der schwirrenden Saite etwas Geisterhaftes finden, was zum Charakter der nordischen Balladen stimmte. Auch das Psalterium, welches wieder der griechischen Leier näher stand, aber zahlreiche Saiten hatte, hielten Maler und Dichter für würdig, bei himmlischen Konzerten zu dienen. Bei den Griechen finden wir

ein dreieckiges Psalterium (Aristot., Pol. 19, 23), offenbar die ägyptische Harfe.

Den ätherischen Saitenklang hat das ganze Altertum für die höhern Zwecke der Kunst dem gröbern, wenngleich der Menschenstimme näher liegenden Ton der Flöte und anderer Blasorgane vorgezogen. Ein besonderer Reiz liegt schon gerade in dem Gegensatze zwischen dem dünnen, schwirrenden Ton der Saiten und dem vollen, gemütreichen Stimmtone. Man fand zudem in dem Saitentone etwas geistig Erhebendes, den Ausdruck edler und maßvoller Stimmungen; „alle bacchantische oder ähnliche Gemütsbewegung hingegen spricht sich vorzugsweise durch die Flöte aus" (Aristot., Pol. 8, 7).

228. Klang und Spiel verändert sich, wenn die Saiten auf durchgehendem Resonanzboden über einem Griffbrett ausgespannt werden[1]. Ein doppelseitiges Spiel wird jetzt unmöglich, aber dieselbe Saite kann durch den Fingerdruck beliebig verkürzt und der Ton dadurch mannigfach verändert werden. So ergeben sich Laute, Guitarre, Zither und ihre Abarten (Theorbe, Mandoline u. s. w.). Man verwechselt oft Leier und Laute; aber diese hat ein Griffbrett, jene nicht. Die Laute kam aus dem Orient und wurde durch die Araber nach Spanien gebracht. Sie war bald ein überaus beliebtes Instrument der Haus- und Orchestermusik mit Quart-Terzenstimmung der Hauptsaiten (A d g h e′ d′ oder A d f a d′ f′) und mit besondern Baßsaiten. Man bearbeitete später auch größere Werke auszugsweise für die harmonisch gespielte Laute. Sie hatte einen weichen, einschmeichelnden Ton und wurde erst seit dem Ende des 17. Jahrhunderts durch Violine und Klavichord verdrängt.

229. Die Guitarre ist ursprünglich eine vereinfachte Laute mit flachem statt gewölbtem Kasten und wenigern Saiten; sie erlebte zu Anfang dieses Jahrhunderts, nachdem man eine untere Quart E hinzugefügt hatte, noch eine neue, kurze Blütezeit. Man bespannt die Guitarre jetzt gern mit Metallsaiten (und auch oft in größerer Zahl). Dasselbe geschieht mit den Melodiesaiten und den meisten Baßsaiten der heutigen Zither. Die fünf Melodiesaiten haben die Stimmung c g d′ a′ c″. Das Instrument hat heute im ganzen bis zu 40 Saiten. Bei der Streichzither können einige höher liegende Saiten mit einem Bogen gestrichen werden, während daneben doch der Häkchenring zum Reißen gebraucht wird. Der Bogenstrich hat die Wirkung, die Saiten in kräftige, dauernde, der Stimmung des Spieles

[1] Das Grundprinzip liegt schon in dem Monochord oder Kanon der Griechen vor, welche durch mechanische Teilung der Saitenklänge die Tonhöhe maßen, ohne das Instrument weiter für die Musik zu verwerten; denselben Dienst leistete das Monochord in den Musikübungen des Mittelalters (Musicus omnes cantilenae voces in monochordo insinuat. *Gerbert*, Script. I, 252).

sich leicht anschmiegende Schwingungen zu versetzen. Das Zupfen der Saiten leistet unter diesen Rücksichten ungleich weniger. Das berechtigt zur Unterscheidung zweier charakteristischer Gruppen.

II.

230. Denselben Übergang von der Laute zum Streichinstrumente nimmt man für die schon im 7. Jahrhundert erwähnte keltische Chrotta (Rotte, crwth) an. Für das 10. Jahrhundert ist die Umwandlung nachweisbar. Die altdeutsche Fiedel, durch gewölbten Schallkasten unterschieden, kam zu ähnlicher Beliebtheit. Andere Namen für die ältern Streichinstrumente sind: Rebeca, Rubeba, Vielle, Viole, Geige. Sie sind alle in unsere Diskantgeige (Violine), Altgeige (Bratsche, Viola), Tenorgeige (Violoncello) und Baßgeige (Kontrabaß, Kontraviolon) aufgegangen, da sich die Bauart dieser Instrumente für einen sonoren und edlen Klang am günstigsten erwiesen hat.

231. Die Violine giebt für ihre Verwandten die Norm ab. Die jetzige Gestalt der Violine kam um 1600 in Aufnahme (Amati-Geigen). Der hohle, mit Schallöchern versehene Kasten besteht aus verschiedenen Hölzern, deren Beschaffenheit und Verhältnisse die Schönheit des Tones bedingen. Die Einwirkung des Holzes und der Bauart im einzelnen ist so fein und zart, daß sie sich einer ganz genauen wissenschaftlichen Zergliederung und Bestimmung entzieht. So z. B. gewinnen die Geigen bekanntlich mit dem Alter an Vortrefflichkeit oder gehen nach sehr langer Zeit wieder zurück; so haben die Schallöcher merkwürdigerweise die F-Gestalt u. dgl. Der Empfindlichkeit der Violine entspricht ihre herrliche Klangwirkung. „Die Geige ist", wie es in Zöllners „Buch der Erfindungen" heißt, „ein durchgeistigtes Instrument, ein Organismus, wie ihn belebte Wesen haben; sie hat Körper, Nerven und Seele; jedes derselben hängt von dem andern ab, keines läßt sich von dem andern lostrennen und für sich auf seinen belebenden Einfluß bemessen." Die jetzige Stimmung der vier „leeren", d. h. frei schwingenden Saiten ist von links nach rechts g d′ a′ e″ (nach Quinten); der Fingerdruck über dem Griffbrett ermöglicht aber die beliebige Erhöhung des Tones und das Spielen in natürlichen (statt temperierten) Intervallen.

232. Die etwas größere Bratsche hat unten eine Saite mehr und oben eine weniger. Das noch größere Violoncello hat die Stimmung C G d a. Die Baßgeige hat einen noch größern Körper und sehr dicke Saiten mit der Quartenstimmung E A d g (aber eine Oktave tiefer, d. h. in der Kontra-Oktave beginnend).

233. Den Lauten gegenüber hat das Bogeninstrument viel größere Freiheit und Beweglichkeit, um die verschiedensten Töne mit mannigfaltiger Charakteristik darzustellen. Im Orchester ersetzt es durch das Pizzicato

(Zwicken der Saiten mit den Fingern), wenigstens annähernd, auch noch die Eigenart der Lauten. Durch das Flageolettspielen (leise Berührung bestimmter Punkte, also Teilung der Saiten) wird ein mehrfaches Erklingen der zu den Teilen der Saiten gehörigen Obertöne erzielt; es kann dabei eine Saite auch zuerst durch festen Druck verkürzt werden. Die so entstehenden Töne sind flötenartig (daher ihr Name) und sehr fein, gleichsam vergeistigt. Ausnahmsweise werden die Saiten auch noch mit dem Bogenstabe (col legno) in Bewegung gesetzt, was einen rauhen, schwirrenden Ton ergiebt. Die Leistungsfähigkeit der Bogeninstrumente geht endlich daraus hervor, daß ihr Tonumfang überaus groß ist; die in gewöhnlicher Weise erzeugten Töne reichen bei der Violine von g bis d‴ und noch höher.

Der Bogen erlaubt das rasche Greifen der verschiedensten Intervalle in beliebiger Schnelligkeit und mannigfacher Tonstärke; die flüchtigsten und gedehntesten Töne in staccato oder in allerengster Bindung stehen dem Spieler zu Gebote. Daher ist ein überaus vollkommener Ausdruck der Stimmung möglich, obschon der Einzelton natürlich viel weniger Seele und Lebenskraft als der Ton der Blasinstrumente hat. Die Geige hat etwas Scharfes, Schneidiges, was von zahlreichen und starken Obertönen herrührt. Melodischer ist z. B. die Flöte, aber auch kraftloser und leerer. Der sanfte und melodische Ausdruck fehlt dem Streichinstrumente indes durchaus nicht ganz, wenn auch die technische Fertigkeit bei der Violine entschieden vorwiegt.

234. Das Akkordspiel gestatten die geringe Zahl der Saiten und der Bogenstrich nur in gewissen Grenzen („Doppelgriffe“ und durch raschefte Bogenführung erzielte scheinbare Mehrstimmigkeit); daher ist zur Erreichung der eigenartigen Wirkung der Geigen die Verzichtleistung auf die Harmonie ratsam. Doch verbinden sich die vier Hauptarten miteinander zur schönsten harmonischen Leistung. Nächst dem Klavier, mit dessen harmonischem Charakter und Klangfarbe es in Gegensatz steht, erfreut sich die Geige der größten Verbreitung.

Der Streicherchor spielt im Orchester die erste Rolle; dazu trägt nicht am wenigsten die rhythmische Schärfe des Geigenspieles bei; auch tritt immer der Grundton sehr kräftig hervor, indes die nächsten Obertöne schwächer sind. Daher eignet sich die Geige auch zur Begleitung der Stimmen und anderer klangreicher Musikorgane, sowie zur Führung der Melodie. Die Schlagkraft des Streicherchors (wenn er nur gegen die größere Schallkraft der Blasinstrumente gehörig verstärkt, d. h. mehrfach besetzt wird) ist durchschlagend. Seine Vielseitigkeit, Einheitlichkeit und, wo es not thut, seine zarte Feinheit wird nicht übertroffen.

235. Über die individuellen Unterschiede der Streichorgane ist zu merken: Die Diskantgeige zeichnet sich durch Schärfe der hohen Töne, durch Beweglichkeit, Fluß und verhältnismäßige Helligkeit der leicht erregbaren dünnen

Saiten aus. Sie hat ein glänzendes Figurenwerk, aber entbehrt auch nicht eines charaktervollen Stimmungsausdrucks. Sehr viel kommt für die Schönheit des Einzeltones auf die geschickte Bogenführung an; das „Kratzen" ändert die Schwingungsform der Töne und beleidigt so das Ohr. Kein Vorzug der Violine ist die geringe Fülle und eine gewisse Heiserkeit des Tones; das gerade Gegenteil zeichnet die schöne Menschenstimme aus. Die Bratsche hat mehr Kraft, Ernst und Wehmut; das Violoncello mehr Lieblichkeit und Gemütlichkeit, aber keine Helligkeit und, wie die Bratsche, etwas Näselndes; das Pizzicato und Flageolett macht sich auf dem Violoncello sehr gut. Der Kontrabaß spricht wegen der dicken Saiten schwer an, ist tiefernst und erschütternd. Die Unterschiede der Streichorgane werden erhöht, wenn man die ihnen allen mehr oder minder gemeinsamen Vorzüge getrennt zur Geltung bringen läßt. Das Pizzicato einer Stimme z. B. kann in schönen Gegensatz treten zu dem coll' arco der andern. Zusammenziehung der Stimmen ohne Schwächung und der Wechsel der „Stricharten" zur Abstufung von Stärke und Gebundenheit kann gleichfalls benutzt werden, um einen charakteristischen Ausdruck zu gewinnen. Durch Dämpfung (con sordino) macht man den Ton eines Bogeninstrumentes dumpf und elegisch u. s. w. Die jetzige Organisation des Streichquartetts und Streicherchores stammt von Haydn.

III.

236. Die Drehleier (Bettlerleier, Organistrum, auch Vielle) ist eine Art Geige mit Klaviatur, wird aber durch ein Rad in Bewegung gesetzt. Sie ist, was Anlage und Beliebtheit anlangt, ein alter Vorläufer unseres Klaviers. Doch hatte schon früher auch die Orgel eine der neuentdeckten harmonischen Musik unentbehrliche Tastatur. Es treten sodann das Klavichord und das Klavicymbel auf, welche sich, wie es scheint, an das Monochord und das Hackbrett (Cymbel) anschlossen. Während bei diesem letztern die Saiten mit einem Klöppel geschlagen wurden, benutzte man nun einen Hebelarm, dessen vorderes Ende (die Taste, clavis) niedergedrückt wurde und eine am andern Ende befindliche Metallzunge gegen die Saiten trieb. Die Zahl der Saiten war anfangs noch geringer als die Zahl der Tasten, so daß der Steg des Monochords beibehalten werden mußte. Beim Klavicymbel fiel der Steg weg, und man verwendete Rabenkiele zur Erregung der je einer Taste entsprechenden Saiten. Berühmt wurden die „Kielflügel", deren flügelartiger Bau einen starken Ton mit lieblicher Resonanz bedingte. Andere Formen hießen Virginal, Klavicytherium und Spinett. Nach Virdung hatte das Klavichord schon 23 Unter- und 15 Obertasten. Die rasche Weiterbildung und die Ersetzung der Federkiele und der zungenförmigen „Tangenten" durch Hämmerchen führte auf die jetzt gebräuchlichen Tasten-

instrumente, welche dem Klavichord gegenüber die starken Accente des Klavicymbels wahren, aber im Gegensatze zu diesem geschmeidiger im Tone und wechselvoller in der Accentschattierung sind.

237. Das Pianoforte ist genau, was sein anderer Name „Hammerklavier" (eigentlich Hammerklavichord) besagt, nämlich ein Instrument, bei welchem man durch Tastendruck Hämmerchen gegen Saiten treibt und so musikalische Töne über einem Resonanzboden erzeugt. Von dieser Mechanik und von der Beschaffenheit des Materials hängt die Eigenart der Wirkung ab. Nur geringe Unterschiede ergeben sich aus der Bauart, wie sie heutzutage nach den Ländern verschieden ist; mehr nebensächlich ist auch die äußere Gestalt, ob viereckig und wagerecht (Tafelklavier), ob dreieckig zugespitzt (Flügel) oder aufrecht stehend (Pianino). Die wesentliche, auf den Paduaner Christofori († 1731) und den Sachsen Silbermann († 1753) zurückgehende Einrichtung erzielt durch Hammeranschlag an Metallsaiten (augenblickliches Zurückschnellen des Hammers und Dämpfung der Saiten bei niedergelassener Taste) einen scharfen, jedoch in seinem Stärkegrade vom Spieler abhängigen Ton. Der Saitenton selbst weicht infolge der besondern Art der Hervorbringung von dem der Streich- und Reißinstrumente erheblich ab. Den geigenartigen Instrumenten gegenüber ist die Bindung der Töne unvollkommener, indem sich der eine gegen den andern scharf abhebt; sie hallen ineinander ohne die Dämpfung, diese aber unterbricht den energischen Metallton plötzlich und ruckweise. Eben darum wird es schwer, gesangmäßig und seelenvoll zu spielen, was wiederum zur Folge hat, daß der reine Instrumentalcharakter stärker hervortritt und die technische Fertigkeit herausfordert. Reichtum und Beweglichkeit des Spieles müssen bei einem Instrument, das an Zahl der selbständig brauchbaren Töne eigentlich sogar die Orgel übertrifft, sowohl den Mangel an Kraft als den an seelenvollem Ausdruck, besonders in den höhern Tonregionen, ersetzen. Der Hammeranschlag gliedert durch die nur momentan auftretende volle Tonstärke sehr scharf den Rhythmus, intoniert scharf und bestimmt und ergiebt einen obertonreichen Klang. Durch das Pedal wird die Dämpfung aller Saiten aufgehoben; die Töne hallen kräftig nach und klingen teilweise ineinander. Sobald es gelingen wird, die Dämpfung ganz beliebig zu handhaben und zu verteilen, wird das Klavierspiel an Reiz nicht wenig gewinnen. — Das Geräusch bei der Begegnung harter Körper wird durch Tuch-, Leder- oder Filz-Überzug verhindert. — Die unharmonischen Obertöne (7, 9 u. s. w.) entfernt man durch die Konstruktion.

Diese Eigenschaften machen das Instrument zur Begleitung des Gesanges oder anderer Instrumente geeignet. Lange dirigierte man am Pianoforte das Orchester. Jetzt ist es schon wegen der einfachen Bauart, der Leichtigkeit des Spieles und des prächtigen Klanges das beliebteste In-

ſtrument der Kammermuſik. Die Reißinſtrumente (Laute, Zither, Harfe u. ſ. w.) haben ihm wegen der verhältnismäßigen Schwäche ihres Tones und ſonſtiger Dürftigkeit trotz ihrer ehemaligen Beliebtheit ebenſogut weichen müſſen wie die Fiedel mit ihren Verwandten.

238. Die Mechanik der Taſtatur, welche die leichteſte Handhabung ermöglicht, macht das Fortepiano auch zu einem harmoniſchen Inſtrumente, und dieſer Vorzug iſt für die weite Verbreitung desſelben wohl der entſcheidendſte geweſen. Für die Polyphonie im ſtrengern Sinne läßt es ſich kaum verwenden, weil es die Stimmen nicht genugſam ſondert, weil alle Töne der Harmonie an Stärke und Farbe zu ähnlich ſind und weil es für den Ernſt der Polyphonie einen zu leichten und flüchtigen Klang hat. Daher haben ſelbſt Meiſter der Polyphonie, wie Seb. Bach und Beethoven, ſich mit Vorliebe auf den drei- und zweiſtimmigen Satz (in Fugenform) beſchränkt. Aber ein Klavierauszug aus polyphonen Inſtrumentalſtücken leiſtet doch dieſelben unſchätzbaren Dienſte wie auf dem Gebiete der Malerei die Vervielfältigungskünſte: die andeutende Wiedergabe des weſentlichen Inhaltes eines Orcheſterwerkes durch zwei- oder vierhändiges Klavierſpiel oder mehrerer Klaviere zugleich giebt ohne beſondern Aufwand von Geld und Mühe immerhin eine Vorſtellung von dem Stimmgewebe, wenn auch nicht von den Klangfarben eines großen Vokal- oder Inſtrumentalwerkes.

239. Sowenig alſo das Pianoforte mit andern Muſikinſtrumenten in ihren beſondern Vorzügen wetteifern kann — man denke an Waldhorn, Violoncell und Orgel —, ſo behauptet es doch durch ſeine Schlagkraft, Präciſion, Beweglichkeit (Figuration) und Harmonie zuſammen eine bevorzugte Stellung in der Muſik. Dieſe Stellung macht es auch verſtändlich, daß es nicht nur in der allgemeinen Entwicklung der modernen Muſik eine große Rolle geſpielt, ſondern ſogar ſeiner temperierten Stimmung den ausgedehnteſten Einfluß verſchafft hat. Die Mängel derſelben fühlt es ſelbſt am wenigſten, da ſeine leichtfüßige Bewegung in Verbindung mit der volltönenden Harmonie ſogar über viel ſtärkere Diſſonanzen hinwegträgt.

Eine ganz nahe Beziehung hat das Pianoforte, das alle Vorzüge, ausgenommen eine wuchtige Kraft und einen gemütstiefen Ernſt, zu vereinigen ſcheint, zur Sonate, zur freien Phantaſie (Etude, Variation) und zur Unterhaltungsmuſik. Selbſt der Mangel an Innerlichkeit ſcheint unter geſchickten Händen zur Anregung einer ergänzenden Phantaſiethätigkeit mitzuwirken. Es gleicht darin einem geiſtreichen, aber mehr unterhaltenden als wiſſenſchaftlichen Buche, das für den Dilettanten belehrend, dem Mann der Wiſſenſchaft nicht unwillkommen und in jedem Salon gern geſehen iſt.

* * *

Der Charakter der Windinstrumente ist ein sehr verschiedener, je nachdem die bewegende Luft durch eine mechanische oder eine organische Kraft (durch Anblasen) zugeführt wird.

240. Ein ganz neues Prinzip liegt hier zu Grunde. Es wird nicht ein Saitenton durch Anschlag des Fingers oder eines Werkzeuges hervorgerufen, sondern ein künstlich erregter Windstrom erzeugt in einer Röhre oder einer Zunge oder Zungenpfeife durch intermittierende (regelmäßig unterbrochene) Luftstöße die Töne. Schon das menschliche Stimmorgan ist eine Zungenpfeife, bei der die Lunge den Blasebalg, die Luftröhre das Windrohr, der oberste Teil des Kehlkopfes die Zunge enthält. Allein hier wirkt die Natur, nicht die Kunst; daher sondert man die Stimme von den musikalischen Instrumenten ab. Bei der sogen. Äolsharfe spielt der Wind frei mit den Saiten; auch sie zählt man nicht zu den Windinstrumenten. Dasselbe gilt vom Anemochord, bei welchem ein klavierähnliches Saiteninstrument mittels Blasebälge gespielt wird. Wesentlich ist es also der Unterschied des Tones im Gegensatz zum Saitenton, der das Windinstrument kennzeichnet; die Eigenart des Tones aber hängt vom Tonerreger und vom Tonträger, Wind und Pfeife oder Metallzunge, zugleich ab. Eine gewisse Ähnlichkeit mit dem Hauch der menschlichen Stimme springt in die Augen; aber der mechanisch erzeugte Luftstrom in der einen Gattung und überhaupt die Verhältnisse der Luftsäule und die Art der Erschütterung behaupten eine von der Willkür des Spielers wenigstens teilweise unabhängige Geltung. (Das Material der Pfeifenwände ist, wie man jetzt weiß, für die Klangfarbe im allgemeinen gleichgültig.) Thatsächlich weicht der Ton zwar vom dünnen, scharfen Saitenton weit ab, rückt aber auch dem Stimmton nicht sehr nahe. Der Musik kommt es zu gute, daß Stimme, Saiten- und Windinstrument so wesentlich verschiedene Klangfarbe und Leistungsfähigkeit haben. Der schneidende Ton eines Kinderpfeifchens und der Pickelflöte oder des Flageoletts erinnert noch am meisten durch Schärfe, aber nicht durch Fülle des Klanges an die Saiteninstrumente.

241. Lippen- oder Flötenpfeifen ergeben die einfachsten Windinstrumente. Die Luftsäule der Pfeife (so heißt in der Akustik die Röhre) wird dadurch bewegt und zum Tönen gebracht, daß Windstöße, die durch einen Spalt eintreten, an jener reibend vorübergehen; es schwingt nun die Luftsäule in der beiderseitig offenen Pfeife ungefähr wie ein beiderseits freier Stab, in der einseitig „gedeckten" Pfeife wie ein einseitig eingeklemmter Stab. Der Ton ist im letztern Falle eine Oktav tiefer, weil die Luftsäule jetzt nicht in der Mitte, sondern am Ende reflektiert, also den doppelten Weg machen muß. Denn je kürzer die Luftsäule, desto höher der Ton. Auch seitwärts angebrachte Löcher verkürzen die Luftsäule und erhöhen den Ton. Den Griechen diente sowohl die einfache Flöte (Syrinx, fistula) als

die mit einem Mundstück versehene „Schnabelflöte" (Aulos, tibia) als musikalisches Instrument. Die letztere Art ist später mit der Schalmei zu Oboe, Klarinette u. s. w., also zu Rohrblatt- oder Zungeninstrumenten, umgeformt worden. Die einfache Flöte hat als „Querflöte" vom 15.—17. Jahrhundert eine große Bedeutung gewonnen; zu dieser Gattung gehört auch die eine Oktav höher gestimmte Pickelflöte.

Bei Zungenpfeifen öffnen und schließen ein Rohr- oder Metallblatt abwechselnd die Röhre und erregen durch die periodisch eindringenden Luftstöße den Ton (ähnlich wie bei der Sirene, s. Nr. 39). Diese sozusagen halb „gedeckten" Pfeifen haben tiefere Töne als die offenen Lippenpfeifen; auch das Mitschwingen der Zungen hat Einfluß auf die Tonhöhe. Das Harmonium hat freischwebende Zungen, welche den Ton bestimmen. Ein Zungeninstrument ist auch das Stimmorgan (s. oben). Die Blechinstrumente sind gleichsam Zungenpfeifen ohne Zungen, da die Lippen des Bläsers den Dienst membranöser Zungen thun.

Die folgende Charakteristik der Einzelinstrumente schließt sich vornehmlich an Marx' „Kompositionslehre" IV. Bd. an.

I.

242. Die Orgel ist Wind- und Tasteninstrument zugleich, insofern einem Pfeifenwerk mechanisch verdichtete Luft durch Tastendruck zugeführt wird. Zum Anblasen dient also eine elementäre Gewalt, zum Spielen aber genügt der Fingerdruck. Im allgemeinen läßt sich darum sagen, daß sich die Vorzüge der Tasteninstrumente mit größter Tonkraft der Bläser verbinden. Da aber die Stärke des Luftdruckes durch die Öffnung der Ventile mittels Tastendruck nicht beeinflußt wird, so ist ein An- und Abschwellen oder eine merkliche Hervorhebung der Einzeltöne nicht möglich. Drei Dinge geben demnach der Orgel ihren eigenartigen Charakter: der Anschlag, die Stärke und die Unveränderlichkeit des Tones.

243. Der Anschlag ist wie beim Klavier, und das harmonische Spiel also von selbst gegeben. Die Orgel eignet sich zu voller Begleitung des Gesanges oder des Orchesterspiels; doch hat ihre Handhabung wegen der ungelenkern Mechanik nicht dieselbe Leichtigkeit wie das Klavier, dafür aber wieder größere Feierlichkeit. Schon daraus erklärt sich, warum sie zur Unterstützung des getragenen Chor- und Gemeindegesanges in der Kirche sehr angemessen verwendet wird. Für das polyphone Spiel der Einzelregister ist ihre Harmonie an und für sich zu gedrängt und fest geschlossen, wie beim Klavier. Allein es kommt ihr doch die große Mannigfaltigkeit und Fülle ihrer Töne zu statten. Schon die äußere Einrichtung weist darauf hin: die große Zahl der Pfeifen, die 2—4 Tastenreihen, die Registerzüge (etwa seit dem 12. Jahrhundert), das Pedal (vielleicht seit 1300),

bisweilen sogar zwei Pedale, endlich die Koppeln, welche die Manuale unter sich oder mit dem Pedal verbinden. Sodann tritt an die Stelle des zur Polyphonie minder tauglichen, klimpernden Klaviertones ein kräftiger und doch milder Pfeifenton.

244. Das Wichtigste ist die geradezu polyphone Natur der Orgelregister. Sind diese doch aus allen erdenkbaren Arten der Blasinstrumente zusammengesetzt und für sich allein ein leicht zu regierendes Orchester. So läßt sich z. B. im dreistimmigen Satz für zwei Manuale und Pedal ein schöner Wettstreit dreier Klangfarben erzielen („Orgeltrio"). An den polyphonen Charakter der Orgel erinnert, um auf eine Einzelheit hinzuweisen, schon der in jeder Art der Polyphonie so beliebte „Orgelpunkt". Die Stimmung der Gemeinde findet auch erst in der Polyphonie ihren vollsten Ausdruck, zumal ja die Einzelmelodie bei der gleichen Tonstärke zu wenig rhythmischen Reiz hat; dagegen entspricht die Fuge ganz dem Charakter der Orgel.

Eine gewisse Ähnlichkeit der Einzelregister mit der Klangfarbe der verschiedenen selbständigen Instrumente ist in der That nicht zu verkennen. Die Zungenpfeifen ähneln den Blech- und Holzinstrumenten (außer den Flöten) und der Menschenstimme; die Lippenpfeifen begreifen unter sich die Flötenstimmen und die an Streichinstrumente erinnernden Klangfarben. „Sowie der Ton der Labialpfeifen das Geheimnisvolle, Würdige und Ernsthafte in sich vereint und überhaupt das Fundament und die Mauern des Orgeltones bildet, so ist der Ton der Rohrwerke [Zungenpfeifen] gewissermaßen der Putz oder Anstrich derselben; er ist aufmunternd und freundlich, er verleiht dem Orgelton erst den rechten Glanz, benimmt ihm das Matte und Düstere und umgiebt ihn sozusagen mit dem Festkleide der Wonne und Freude" (Seidel, Die Orgel und ihr Bau).

Diese Unterschiede werden durch die verschiedene Bauart erzielt. Eine Pfeifengruppe („Stimme"), in der das große C einer offenen Pfeife von 8 Fuß entspricht, gilt als normal rücksichtlich der Größe (für das Manual; für das Pedal ist 16 Fuß Normalmaß); sie giebt den Ton in derjenigen Oktav, welche durch die niedergedrückte Taste wie auf dem Klavier angezeigt wird; die „Prinzipalpfeifen" darunter haben zugleich die Normalweite, also auch die gewöhnliche kräftige, zwischen der weichen und der scharfen die Mitte haltende Intonation. Die Normal- und insbesondere die achtfüßigen Prinzipalstimmen sind daher immer vor allen andern vertreten. Die Abweichungen in der Gestalt und die Verschiedenheit in der Verbindung der Pfeifen sind die Ursachen der besondern Klangfarben; der bloße Längenunterschied gleichgebauter Pfeifen bedingt die Verschiedenheit der Tonhöhe. Die Vereinigung der „Stimmen" erzeugt jenen unnachahmlichen Orgelklang, welcher zur Majestät und Heiligkeit des Ortes und zu der harmonischen Mischung der tiefsten Seelenstimmungen so gut paßt.

245. Die Stärke des Orgelklanges beruht auf der elementaren Kraft des verwendeten Luftstromes und auf der Registrierung, welche letztere zugleich die Klangfarbe bestimmt. Der Tonumfang eines jeden Registers umfaßt die chromatische Skala der ganzen Klaviatur ($4^1/_2$ Oktaven, vom großen C bis zum dreigestrichenen d''') und des Pedals ($2^1/_4$ Oktaven, von Kontra-C bis d); jeder Ton entspricht aber nur einer Pfeife, bei den achtfüßigen Prinzipalstimmen in normaler Höhe und Stärke. Man kann zunächst die sechzehnfüßige Pedalstimme als Baß hinzunehmen. Zur Verstärkung dienen die Oktavstimmen, deren „Fußton" in geradem Verhältnis ab- oder zunimmt, z. B. für das Manual das 4, 2 oder 1 Fuß-Register (bei größern Werken auch ein 16- oder 32füßiges). So ergiebt sich ein Umfang von acht Oktaven, obschon die höchsten und tiefsten Töne zu selbständiger Verwendung unbrauchbar wären. Außer den „Grundstimmen" giebt es nun weiter noch verstärkende „Hilfsstimmen", welche Quinten oder Terzen hinzufügen, und „Mixturen", d. h. in Dreiklangsintervallen (nach den natürlichen Aliquottönen, vgl. Nr. 49) abgestimmte, zu einer und derselben Taste gehörige Register.

246. Die Prinzipalstimmen der Orgel sind einzeln etwas „leer", weil sie neben dem vollen Grundton nur schwache Obertöne, „gedeckte" Pfeifen fast ganz einfache Töne vernehmen lassen; aber das ist für die Hauptklangmasse der Orgel bei ihrer sonstigen Tonfülle sehr willkommen und giebt ihr einen milden Ton; außerdem kann durch die Register der besondern Klangfarben abgeholfen werden. Scharf angeblasene enge Pfeifen lassen geigenartig eine Reihe harmonischer Obertöne erklingen, kegelförmige sehr stark den 5. bis 7. Oberton, wie das Gemshorn, die Spitz- und Weidenflöte. So wird es dem geschickten Spieler ein leichtes, der an sich mechanischen Stärke und Tonfülle des Orgelklanges auch eine Farbensättigung zu geben, wie es bei keinem andern Instrumente möglich ist. Es wird indes die richtige Wahl, Verbindung und Abwechslung der Register vorausgesetzt. Es liegt auf der Hand, wie die genannten Eigenschaften den Gebrauch der Orgel in größern Kirchen empfehlen [1].

247. Die Unveränderlichkeit der Tonstärke ist bei der Orgel so zu verstehen, daß eine beliebige Abstufung derselben und damit eine Hervorhebung des Rhythmus nicht in der Willkür des Spielers liegt, also die Mittel des subjektiven „Ausdrucks" auf das geringste Maß beschränkt sind. Ein angeschlagener Ton dauert unverändert fort, bis die Taste frei wird, hört aber dann auch plötzlich ohne Nachhall auf; ebenso ist es mit den Stimmen und Stimmverbindungen, die schroff einsetzen und wieder schweigen. Der Gebrauch der verschiedenen Klaviaturen und Register ermöglicht aller-

[1] Über die Kunst der Registrierung vgl. E. v. Werra, Orgelbuch.

dings im ganzen einen sehr mannigfaltigen Übergang vom Piano zum Forte und von einer Schattierung zur andern, so daß nicht ohne Grund schon ehedem ein St. Galler Mönch von der Orgel rühmen konnte, sie habe den Donner in ihren großen Pfeifen, in ihren kleinen die Geschwätzigkeit der Leier oder den süßen Ton einer Cymbel. Aber ohne Veränderung der äußern Mittel kann der bloße Fingerdruck keinen erheblichen Wechsel der Stärke oder des Accentes bewirken; in dieser Beziehung untersteht das Klavier und selbst das Harmonium viel unmittelbarer dem Willen des Spielers. Die Orgel hat also weniger Stimmung, Leben, Freiheit und Fluß, zumal auch die Tasten ohne die neuern „pneumatischen Hebel" sich schwerer niederdrücken lassen. Doch findet sich in möglichst gebundenem Spiel und liegenbleibender Harmonie, in leichtem Tempowechsel zur Kennzeichnung der Motive, in den Reizen der Polyphonie, in dem Wechsel von Einstimmigkeit und Mehrstimmigkeit und vor allem in einem würdigen Gehalte die Abhilfe gegen diese Mängel wie nicht minder gegen die fühlbare Schwerfälligkeit des riesigen Mechanismus einer großen Orgel

248. Zugleich stehen den Mängeln entsprechende große Vorzüge zur Seite, welche für die Zwecke der kirchlichen Musik sehr dienlich sind. Die Orgel giebt sich zu eitlem Formspiel, zu zerstreuenden Effektstücken, zur subjektiven Hervorhebung pathetischer oder sentimentaler Stimmungen nicht her. Sie ist objektiv unwandelbar, sozusagen dogmatisch. Sie will Ernst, Ruhe und Maß, oder drückt, stärker als jedes Orchester, die mächtigen Empfindungen einer begeisterten Menge in erhabenem Pathos aus. Wie eine Stimme aus der andern Welt schwebt sie in objektiver Ruhe, aber in himmlischer Würde und Majestät als Symphonie der Instrumente, ein Symbol höchster Harmonie, über dem betenden und singenden Volke, sie spricht nur große Gedanken aus, würdig der Gottesworte, die sie begleitet. Sie ist daher mit Vorzug das Instrument der Kirchenmusik.

Kurz vor der christlichen Zeit (2. Jahrhundert v. Chr.) wurde die Wasserorgel zu Alexandrien erfunden. Der hl. Augustin spricht schon von der Windorgel. Die von Kaiser Konstantin Kopronymus an Pipin und Karl den Großen geschenkten Orgeln wurden sicher in Kirchen aufgestellt. Papst Johann VIII. erbat sich um 873 von Bischof Arno von Freising eine Orgel. In der Folgezeit kam dieselbe rasch in Aufnahme und war, obschon nach Bau und Spiel ziemlich ungelenk, ein liturgisches Instrument das ganze Mittelalter hindurch. Die Ausbildung des Orgelspiels und des Kontrapunktes bedingen sich wechselseitig. Seit dem Mittelalter folgte eine Verbesserung der Mechanik auf die andere. Immer aber diente die Orgel dem Gottesdienste, in der katholischen Kirche vorwiegend zur Begleitung des Gesanges; im protestantischen Gotteshause wurde ihr eine noch bevorzugtere Rolle zugeteilt, und Seb. Bach wurde der größte Orgelspieler Deutschlands. Über Mißbrauch der Orgel hatte man allerdings zu verschiedenen Zeiten zu klagen, und zu Anfang dieses Jahrhunderts zog auch in dieser Beziehung die Verweltlichung in die Kirche ein. Doch seit fünf Jahrzehnten ist man mehr und mehr auf die ernstere ältere Weise und

katholischerseits insbesondere auf den Palestrina-Stil zurückgegangen, um in diesem Geiste das heute so hoch vervollkommnete Instrument den religiösen Zwecken wieder dienstbar zu machen. Als Zeugnis für den rein künstlerischen Wert kann seine Aufnahme ins Orchester der großen Konzertsäle angesehen werden.

249. Der kirchliche Organist wird sich (um die schöne Mahnung P. Kornmüllers im „Lexikon der kirchlichen Tonkunst" zu wiederholen) an die Worte des Kardinals Bona halten: „Das Orgelspiel muß so ernst und gemessen sein, daß es nicht das ganze Gemüt durch seine Annehmlichkeit abziehe und zerstreue, sondern mehr Veranlassung und Gelegenheit biete, dem Sinne der Gesangworte (wenn die Orgel den Gesang begleitet) nachzudenken und sich den Gefühlen der Andacht hinzugeben"; er wird sich bemühen, in seine Kunst sich immer mehr zu vertiefen, den kirchlichen Sinn bei den heiligen Handlungen inniger zu erfassen, sein Spiel als ein Werk der Andacht und der Erbauung zu betrachten und alles fern zu halten, was das Haus Gottes entweihen könnte. Er wird sich an Geist, Motive, Tonarten des Chorals auch in Vor-, Nach- und Zwischenspielen möglichst anschließen und sich guter Orgelstücke als Vorlage bedienen, z. B. Piel, 64 Stücke in den alten Kirchentonarten für Orgel oder Harmonium (vgl. auch den Katalog des Cäcilienvereins). Mittelmäßige Spieler können weder selbsterfundene Motive bearbeiten noch sich in freien Tonkombinationen (Phantasien) mit Ehren bewegen. Das Wichtigste ist die Übung in geschickten Einspielungen und Übergängen. Auch gute Organisten werden nicht regelmäßig improvisieren, so wenig wie dies einem guten Prediger zukommt. Die Begleitung des Gesanges sollte man für gewöhnlich ebensowenig ganz der Eingebung des Augenblicks überlassen. Die Orgel darf den Gesang nicht völlig zudecken oder erdrücken, muß ihn aber voll und würdig tragen und stützen.

250. Die Vorschriften der Kirche und kirchlich gesinnter Männer stimmen mit den Anforderungen der Kunst, die sich auf die Beschaffenheit und die Geschichte der Orgel gründen, aufs genaueste zusammen. Nur wenn alles Opernhafte dem Orgelspiel fern bleibt, wenn das Übertönen des Gesanges und zweckloser Lärm ebenso sorglich vermieden wird wie ungeschicktes Abirren vom Geiste der liturgischen Feier und aufdringliche Kunstproben, kann die Orgel auch den andern Instrumenten gegenüber ihre Ehrenrolle wahren. Denn wenn auch die strenge Ausschließlichkeit, mit welcher das Caeremoniale Episcoporum I, 28, 11 die Orgel allein vorschreibt, gemildert worden ist[1], so bleibt doch die Orgel das kirchliche Instrument in ganz bevorzugtem

[1] Vgl. Benedikts XIV. Encyklika an die Bischöfe des Kirchenstaates; Reglement für die Kirchenmusik vom Jahre 1894. Enthält die Encyklika nichts als eine Duldung anderer Instrumente, so sieht die Bestimmung des Reglements doch viel mehr einer eigentlichen Gutheißung gleich. Daraus folgt jedoch keineswegs, daß die

Sinne, und selbst Rich. Wagner hat sich vom Standpunkt der Kunst, in richtiger Beurteilung der Eigenart dieses Instrumentes, entschieden dafür ausgesprochen, daß es berufen sei, zum Kirchengesang die Begleitung zu geben, weil es „auf das sinnreichste eine große Mannigfaltigkeit tonlichen Ausdrucks vereinigt, seiner Natur nach aber virtuose Verzierung im Vortrag ausschließt, und nicht durch sinnliche Reize eine äußerlich störende Aufmerksamkeit auf sich zu ziehen vermag" (Wagner, Ges. Schriften II, 337).

251. Ein Tasteninstrument, das durch Spielweise, Kraft und Wohllaut einer kleinen Orgel gleicht, ist das Harmonium, eine neuere Umbildung der Physharmonika. Es findet in kleinen Kirchen, Gesangslokalen u. s. w. häufige Verwendung. Vor der Orgel hat es die Ausdrucksfähigkeit voraus. Da die Mechanik desselben aus freischwingenden Zungen (mit einem Hammerwerke) besteht, so treten alle Nebentöne sehr vernehmlich auf, was den Gebrauch dissonanter Akkorde erschwert, für akustische Untersuchungen aber gerade willkommen ist. Die „amerikanischen Orgeln" stellen die höchste Entwicklung des Harmoniums dar; ihr Spiel ist sanfter und kann doch ebenso ausdrucksvoll sein.

II.

252. Die Instrumente, welche „Zungenpfeifen ohne Zungen" sind, faßt man gewöhnlich nach dem Material, aus welchem sie bestehen (Messing), unter dem Namen „Blechinstrumente" zusammen. Dadurch unterscheidet man sie von den nächstverwandten, mit Rohrblättern (Zungen) versehenen und nur ausnahmsweise aus Metall gefertigten, welche als „Holzinstrumente" bezeichnet werden (Oboe, Klarinette u. s. w.).

Hörner, Trompeten und Posaunen werden durch ein Mundstück angeblasen; die Lippenstellung, nicht die bloße Stärke des Blasens, bestimmt die Tonhöhe (anders bei Flöten und Instrumenten mit Zungen). Jene haben aber nicht wie die Holzinstrumente Tonlöcher zur Verkürzung und sind darum zunächst darauf beschränkt, die Töne der Naturskala (s. Nr. 49) hervorzubringen, von welchen einige zudem schwer oder gar nicht darzustellen sind.

253. Das Horn oder Waldhorn (eine größere Form ist das Jagdhorn) giebt die Naturtöne im Sechzehnfußton, d. h. eine Oktave tiefer als die achtfüßige Trompete, oder als der meist verwendete Violinschlüssel anzeigt.

---

häufige Anwendung anderer Instrumente, vielleicht gar aller ohne Unterschied oder einiger ohne Orgelbegleitung, gebilligt werde. Ebensowenig wird dadurch die Thatsache umgestoßen, daß die Orgel nicht zum besten in die Orchestermusik paßt und daß weder diese noch jene durch die Verbindung gewinnt, da die unveränderliche Stärke der Orgel die übrigen Instrumente übertönt und ihre starre Objektivität sich gegen den seelenvollen Ausdruck jener ungünstig abhebt.

Bekanntlich stimmen die zu den Zahlen 11, 13 und 14 gehörigen Naturtöne nicht rein zu unserem Musiksysteme, ein Umstand, dem durch die Art des Anblasens nur zum Teil abgeholfen werden kann. Man hat Hörner von verschiedenen Formen und verschieden klingender Stimmung; es wird aber immer in C-Dur notiert und stillschweigend transponiert.

Der Naturton des Hornes ist sanft, rund und voll, im Piano zart verhüllt, aber im Fortissimo dem nicht schmetternden Trompetentone ähnlich, jedoch weniger scharf und durchdringend. Natürlich ergeben erst zwei Hörner eine Harmonie; von dem einen benutzt man in der Regel die höchsten Töne, zu deren leichterer Hervorbringung noch ein besonderes Mundstück dienlich ist, von dem andern vorzugsweise die tiefern. Über die Zahl von zweimal zwei Hörnern gleicher oder verschiedener Stimmung geht man im Orchester meist nicht hinaus, damit nicht ein Instrument von so tiefem und teilweise dumpfem Klange allzu sehr vorwiege. Hornsoli sind ihres tief gemütlichen Charakters wegen sehr beliebt.

254. Die Trompete, ein Instrument von gestreckterer Windung als das Horn, wird ebenfalls behufs größern Tonreichtums in verschiedener Länge mit nicht ganz gleicher Klangfarbe hergestellt; auch hier wird immer in C-Dur geschrieben und transponiert. Der Ton ist hell, scharf, hallend, thut aber seine Wirkung vornehmlich im Vereine mit andern Klangfarben, weniger für sich allein. Alle Abstufungen der Stärke stehen zu Gebote. Die Ausprägung des Rhythmus durch schnelle Tonfolgen, Hervorhebung der charakteristischen Intervalle einer Tonart, nicht so sehr hingegen melodische Mannigfaltigkeit kommt der Trompete zu, die ein berufenes Melodie-Instrument, aber nur in engen Grenzen, genannt werden darf. Sehr wirksam ist die Wiederholung des gleichen Tones in raschem Tempo, wobei der Bläser gewisse Konsonanten (t, r, l) mittönen läßt; das ist der „Schmetterton" oder, rhythmisiert, der „Zungenschlag". Zwei oder zweimal zwei oder, des Dreiklanges halber, drei Trompeten werden am häufigsten gebraucht. Märsche, Fanfaren, Kriegs- und Schlachtenmotive passen zur Eigenart des Instrumentes.

255. Die Posaune, eigentlich eine größere und weitere Trompete, erscheint in den klassischen Werken als Baß-, Tenor- und Altstimme ohne besondere (von der Tonlage unabhängige) Klangverschiedenheit. Der Satz kann gerade bei bloßer Dreistimmigkeit eigenartig gestaltet werden, wie denn auch der Charakter der Posaune, obwohl dem der Trompete ähnlich, sich doch wieder scharf gegen alle andern Musikorgane abhebt. Wir bringen denselben gern mit der Vorstellung des Weltgerichtes in Verbindung. Großartigkeit im dröhnenden Forte wie im schaurigen Piano sticht hervor. Die scharfe Rhythmik der Trompete fehlt; dafür tritt eine gemessene, würdige Harmonie ein, sobald mehrere zusammenwirken. Langsame, durch die Mäch-

tigkeit des Instrumentes gebotene Bewegung, eine gewisse Dumpfheit des Tones besonders in den tiefern Lagen und gesättigte Fülle machen zusammen den Eindruck ernster, erhabener Feierlichkeit.

256. Man hat nun die genannten Instrumente durch eigene Vorrichtungen befähigt, eine vollständige chromatische Tonleiter darzustellen. Die Posaune hat dazu regelmäßig ihre „Züge", d. h. Auszüge des Rohres, das aus ineinandergeschobenen Teilen besteht. Jeder der sechs Züge verändert die Stimmung um einen Halbton. So kann die Posaune mittelst ihrer sieben „Positionen" während des Spieles ihre Stimmung ändern, während die Trompete, wie wir sie eben beschrieben haben, dies nur durch Vertauschung, z. B. der C-Trompete mit der B-Trompete, erreicht.

Auch für Horn und Trompete hat man die sehr bequemen „Ventile" zum Öffnen und Abschließen eines Teiles erfunden; schon früher verwendete man „Klappen". Dadurch geht aber viel von der ursprünglichen Klangfarbe verloren. Dasselbe gilt teilweise von dem „Stopfen" (Schließen des Schallbechers) mittelst der Hand, was beim Horn sehr häufig zur Anwendung kommt.

257. Die Vollständigkeit der Tonreihen ist übrigens bei Horn, Trompete und Posaune nicht wesentlich, ja kaum erwünscht. Sie sind teils wegen der allzu scharfen Klangfarbe (die Trompete), teils wegen der gewaltigen Schallkraft (Trompete und Posaune), teils wegen des charakteristischen Tones (Posaune und Horn) besser nur in beschränktem Maße zu verwenden: in den Hauptintervallen, in vollkommenen Konsonanzen, zur Verstärkung und Füllung, zum Widerhallen und Aushallen. Für die Melodie ist die Klangfarbe, wenigstens auf längere Zeit, nicht liedartig genug; technische Schwierigkeiten hindern eine figurenreiche Beweglichkeit, und der Metallton ist zu wuchtig und mehr zu Stößen und gelegentlichem Eingreifen geeignet. Die Alten gebrauchten ihre tuba (= gerade Salpinx), bucina (= krumme Salpinx), das cornu (= Keras, im Mittelalter Olifant, ungefähr das jetzige Alphorn) und den lituus (ungefähr unser Posthorn) wesentlich nur zu militärischen Signalen (Veget. 3, 5). Unsere Zeit läuft Gefahr, den militärischen, zu energischen Fernrufen passenden Charakter zu sehr zu verkennen.

258. Am rechten Orte können aber diese Musikorgane in ihrer jetzt so vollkommenen Gestalt allerdings auch seelenvolle Empfindungen kräftig aussprechen, schon darum, weil diese unmittelbar hineingesprochen werden; der Ausdruck charakterisiert sich durch ergreifende Kraft und hohe Idealität. Der weichere Hornklang hebt sich auch gut ab gegen den schärfern Trompetenklang, wie die Flötenstimmen der Orgel gegen die Zungenregister (Rohrwerke); die Ventilinstrumente teilen sich auf dieselbe Weise in zwei Gruppen. So ergeben sich die schönsten Kontraste. Das Horn spricht zuweilen treu-

herzig an wie die Flöte oder greift tief ins Gemüt. Die Trompete bekundet Mut und Schwung, erzählt von Kampf und Sieg. Die Posaune nimmt eine vermittelnde Stellung ein, tief und breit, voll Hoheit und Pracht. Im 16. und 17. Jahrhundert dienten Posaunen sehr gewöhnlich beim Gottesdienste zur Unterstützung der Singstimmen kontrapunktischer Werke. Im allgemeinen dürfte es aber richtiger sein, wenn die Blechinstrumente, besonders gewisse Arten der Ventilinstrumente, z. B. Ventilkornett, Flügelhorn, Tuba, Bombardon, in die größern profanen Lokale oder geradezu ins Freie verwiesen werden, wo sie ihre Eigenart glücklicher entfalten. Überhaupt aber wird durch die sich immer mehrende Zahl der Blechorgane und die maßlose Verwendung ihrer Schallkraft auf Kosten des melodischen und geistigen Gehaltes die Kunst der Musik nicht gefördert; das sinnlich Packende und Erschütternde ist mit dem ästhetisch Erhebenden keineswegs gleichbedeutend.

III.

259. Die Rohrblattinstrumente „haben einen mehr oder weniger weichen, glatten, luftartigen, der menschlichen Stimme ähnlichen Klang, sind mit Hilfe von Tonlöchern und Klappen einer ziemlich oder ganz vollständigen Tonreihe mächtig, können nur einen Ton auf einmal hervorbringen, diesen aber in reichen Abstufungen von Forte und Piano, in allmählichem An- und Abschwellen (worin sie den Streichinstrumenten weit überlegen sind) und in langem Anhalten" (Marx). Es fehlt der sogen. Metallklang mit seinen Vor- und Nachteilen; der Hauch der menschlichen Stimme mit seiner Innerlichkeit und Wärme klingt um so deutlicher durch, je mehr die elementare Gewalt des Luftstromes durch die Vermittlung der Zungen, und zwar der weichern Rohrblattzungen, gemildert wird. Der Ton ist rund, voll und lieblich, streift aber ans Kraft- und Charakterlose, weil die Schärfung durch Obertöne nicht in dem Maße wie bei der menschlichen Stimme oder gar bei den Blechorganen vorhanden ist. Aber der klare, melodische Fluß macht die Rohrinstrumente singhaft und selbst für das humoristische Genre nicht ungeeignet. Der allgemeine Charakter erleidet aber eine individuelle Umgestaltung, je nachdem z. B. mit einem Blatt (Klarinette) oder mit Doppelblatt (Oboe, Fagott) angeblasen wird; bisweilen kommen auch metallene Schallbecher zur Anwendung.

260. Die Klarinette herrscht in dieser Instrumentengruppe, indem sie sich, allgemein gesprochen, für jede Intention des Spielers und Komponisten im Orchester und im Solo willig darbietet. Doch tönt sie nicht auf allen Tonstufen gleich stark und in gleicher Tonfarbe; auch weichen die drei Stimmungsarten (in C, B und A) merklich voneinander ab. Aber die Handlichkeit und Fügsamkeit der Klarinette ermöglicht dem Meister, durch acht Tonlöcher und vierzehn Klappen mehr als drei Oktaven (bis c''''')

völlig zu beherrschen, die Launen des Instrumentes zu überwinden und in langsamer oder schneller Bewegung, in Sprüngen, Läufen oder Trillern, vom sanften Hauche bis zu ansehnlicher Stärke ernste und leichte Weisen erklingen zu lassen. An Milde gleicht die Klarinette dem Horn, an Helligkeit in den höhern Regionen der Flöte; die tiefern Töne sind eigenartig geheimnisvoll und gedämpft, die höchsten scharf, alle ziemlich gefüllt.

261. Einen beschränktern Umfang hat die Oboe, ein im übrigen ebenfalls sehr bewegliches Instrument, doch spröder, körniger, schärfer als die Klarinette, gleichsam ihre ernstere Schwester. Das „Englischhorn" steht eine Quint tiefer.

262. Das Fagott steht sehr tief: Kontra-B bis c″, das Kontrafagott noch eine Oktave tiefer. Der Klang ist in der Tiefe voller und rauher, in der Mitte stiller und sanfter, in der Höhe gedrückter und gepreßter. Die Verbindung mit der Klarinette liegt nahe wegen der sich glücklich ergänzenden Tonlagen (die teilweise ineinander greifen) und wegen der Verwandtschaft des weichen und runden Klanges.

IV.

263. Zu den Holzinstrumenten gehörig und den Rohrblattinstrumenten nahe verwandt ist die (Quer-)Flöte. Sie wird durch unmittelbares Anblasen, nicht mittelst einer Zunge angespielt; die verschiedenen Töne (c′ bis c″″) werden durch Öffnen und Schließen von 14 Tonlöchern und durch „Überblasen", d. h. Überschlagen in die Obertöne, hervorgebracht. Man hat verschiedene Arten von Flöten, von denen insbesondere die „große" und die eine Oktave höhere „kleine" im Gebrauche sind. Sie sind noch beweglicher als die Violine, minder grell in der Höhe und schwächer als die Klarinette, außerdem infolge der wenigen und schwachen Obertöne farbloser und leerer, nicht gemütvoll wie das Horn, aber leicht, heiter oder kindlich.

* * *

264. Geringere Bedeutung haben die Schlaginstrumente. Nicht abgestimmte, bloß rhythmische Lärminstrumente zur Verstärkung sind die Trommel (große, Roll-, Militär-), der dröhnende Tamtam, das helle Triangel, die hallenden und klirrenden Becken, die klappernden Kastagnetten u. s. w. Abgestimmt sind das Glockenspiel, das Stahlspiel oder Glockenlyra (mit Klöppeln geschlagene Stahlstäbe) und die wichtigere Pauke. Man baut diese mit einem Spielraum der Stimmung zwischen F und c und zwischen B und f („große" und „kleine"). Jede hat an und für sich nur einen Ton; die Umstimmung geschieht jetzt ohne Aufenthalt mittelst der „Maschine"; meistens gebraucht man zwei oder drei Pauken, welche auf die wichtigsten Akkordtöne gestimmt sind. Der Ton kann

vom leiſeſten Piano zum dröhnenden Forte geſteigert werden; rhythmiſche Figuren und Wirbel ſind wie bei der Trommel ſehr leicht. Die Pauke wirkt in Verbindung mit Trompete, Poſaune, Horn u. ſ. w. überaus glücklich.

* * *

265. Wir haben weiterhin die Verwendung der Inſtrumente ins Auge zu faſſen, ohne jedoch auf die Einzelheiten der Technik einzugehen.

„In der Verbindung von Geſang und Inſtrument oder Orcheſter iſt der erſtere das Herrſchende und Beſtimmende, das letztere das ſich Unterordnende und Folgende" (Marx, Kompoſitionslehre IV, 455). Dieſer Grundſatz beruht auf dem eigenen Vorzuge der Vokalmuſik, durch den lebensvollen Stimmton mehr als jede andere dem Menſchen in die Seele zu greifen und durch das Wort den Verſtand zu befriedigen. Es darf alſo das Spiel der Inſtrumente, zumal wenn ihrer mehrere oder gar ein volles Orcheſter zugleich thätig iſt, die Geſangpartie weder durch Schallkraft erdrücken noch durch Virtuoſität überbieten. Der Maſſen- und Chorgeſang geſtattet natürlich mehr als der Einzelgeſang; aber es müſſen die Sänger nicht durch die Begleitung zu ungehöriger Anſtrengung genötigt werden. Es iſt auch ein großer Unterſchied, ob die ſchallſtarken Blechinſtrumente, die ſcharfen Saiten- oder die ſanftern Holzinſtrumente mitwirken. Die ſchallenden Blechorgane haben am beſten eine tiefere Lage als die Stimme, Violine und Flöte ſtören auch in höherer Lage nicht leicht. Oft iſt es gut, daß die ſtärkern Inſtrumente nur auf einzelnen Punkten einſetzen. Für das Lied und liedartige oder auch mehr recitative Kompoſitionen eignet ſich zur Begleitung ein harmoniſches Inſtrument, z. B. Klavier oder Orgel. Zu den künſtlichern Schöpfungen, wie Arie, Duett, gehört die Entfaltung mannigfacher Kräfte. Die Hauptrolle bei der Begleitung des Geſanges ſpielt unſtreitig das Streichquartett, wo es zu Gebote ſteht; es kontraſtiert günſtiger als die Blasorgane mit der Stimme, klingt ſeelenvoller als das Klavier oder als Holz- oder Reißinſtrumente, zeichnet ſich endlich durch Schmiegſamkeit und eindringliche Charakteriſtik aus.

266. Bei polyphonem Geſange nimmt das Inſtrumentenſpiel eine nur dienende und fördernde Stellung ein, ſonſt auch eine weſentlich ergänzende. In jenem Falle enthält ja der Geſang eigentlich ſchon den ganzen Gehalt des Satzes, in dieſem bleibt die Harmonie zu vervollſtändigen, ſei es, daß der Geſang nur eine oder wenige Stimmen hatte oder doch nicht die gewünſchte deutliche Charakteriſtik der Stimmen darſtellte. Nicht ſelten wird einer Singſtimme ein „obligates" Inſtrument beigegeben, das mit jener als zweite Hauptſtimme (im Einklange, in der Oktave oder ſelbſtändig) konzertieren ſoll. Sowohl hier als bei der einfachen Begleitung muß man

beachten, daß jede Stimmlage ihre eigenen Verwandten unter den Instrumenten hat. Die erste Violine, Oboe, Klarinette, Flöte gehen angemessen mit dem Sopran, die zweite Violine u. s. w. mit dem Alt, Bratsche, erstes Fagott und Violoncell mit dem Tenor, zweites Fagott, Kontrafagott und Kontrabaß, ebenso wieder das Violoncell mit dem Baß. Auch ist beachtenswert, daß die schärfern Instrumente beim Konzertieren leicht zu grell gegen die weiche Menschenstimme abstechen, daß die schallkräftigen nur zu Männerstimmen passen. Kurz, der Charakter des zu verwendenden Instrumentes muß in der Verbindung mit dem Gesange doppelt sorgfältig erwogen werden. Die Aufgabe wird um so schwieriger, je mehr Instrumente im Orchester zu Gebote stehen.

267. Selbst als Begleiter des Gesanges müssen die Instrumente ihre eigenartigen Vorzüge zur Geltung bringen. Durch ihre Beweglichkeit geben sie dem Gesange mehr Fluß, durch ihre Rhythmik formellen Reiz, durch ihren Klang interessante Färbung, durch ihre Fülle und Pracht Bedeutung und Würde. Ein gutes Maß freier Bewegung ist ihnen darum immer zu gestatten. Besonders selbständig wirken sie in Einleitungen, Zwischenspielen und Schlüssen, wo sie eigentlich nur zum Inhalt des Gesanges eine allgemeine Beziehung festhalten.

268. Wirken die Instrumente *ohne Gesang* miteinander, so tritt ihr individueller Charakter noch anspruchsvoller hervor; denn nun gilt uneingeschränkt die formelle Seite, wonach wir ja ganze Gattungen der Musik, z. B. Klavier- oder Blechmusik, unterscheiden. Bei der Verbindung fällt die Rücksicht auf einfache oder mehrfache „Besetzung" eines Instrumentes, die nur verstärkt, ohne die Klangfarbe zu ändern, am wenigsten ins Gewicht. Untergeordnet sind auch bloß „begleitende", d. h. nicht selbständig wirkende, nicht melodieführende Instrumente. Nach der Zahl der „Prinzipalstimmen" unterscheidet man (wie bei der strengen Polyphonie der Vokalmusik) die Einstimmigkeit und Mehrstimmigkeit. Das Instrumentalsolo hat bisweilen nur den Zweck, die Leistungsfähigkeit des Instrumentes und des Künstlers kundzuthun; bei dem formellen Charakter des Spieles im Gegensatze zum Gesange sind solche Kunststücke nicht so unnatürlich wie bei letzterem. Wirklich ästhetischen Wert hat das Solo, wenn die Aufmerksamkeit vornehmlich auf den Charakter des Instrumentes und die ihm verwandte und in ihm am besten auszudrückende Stimmung gerichtet bleibt. Die begleitenden Füll- oder Ripienstimmen können auch von anderer Klangfarbe sein; ein Klaviersolo z. B. wird von einem Streichinstrumente begleitet, das den Ton besser aushält und auch sonst ergänzend eintritt. Einige Instrumente, wie Flöte, Posaune, Fagott, sind für sich allein wenig befriedigend.

269. Der mehrstimmige Satz ist gleichartig oder gemischt. Erstere Art stellt das Streichquartett dar, welches durch die Beweglichkeit, Schärfe,

Geistigkeit des Tones einer durchschlagenden Wirkung fähig wird. Reicher Gehalt, kunstvolle Durchführung desselben nach allen Seiten, Selbständigkeit und Eintracht und passendes Ineinandergreifen der Stimmen sind die Vorzüge, welche der Streicherchor darzustellen hat. Die Sonatenform ist dafür Regel geworden. Seltener wird ein mehrstimmiger Satz von Blasinstrumenten angewendet (in Oratorien, Opern, Symphonien). Seine Wirkung ist weniger ideal als realistisch, ansprechend für das Gemüt, zuweilen an das Komische streifend. In der Form der Stücke ist große Mannigfaltigkeit: Tanz, Marsch, Rondo, Variation, Sonate u. s. w. — Nach der Anzahl der verbundenen gleichartigen Instrumente unterscheidet man Duos, Trios (bei Vokalstücken mit mehreren polyphon gesetzten Stimmen redet man von Duetten, Terzetten; die Bezeichnungen Quartett, Quintett u. s. w. sind gemeinsam).

270. Im gemischten mehrstimmigen Satze hat die Kombination der Instrumente ihre Schwierigkeit, ja ihr Mißliches. Denn indem zu der Verschiedenheit der Klangfarbe die Selbständigkeit der Bewegung kommt, wird es schwer, die Einheit festzuhalten. So ist es mit der Verbindung des Klaviers und der Streichinstrumente, mehr aber noch, wenn die Bläser (Waldhorn, Klarinette, Oboe) hinzutreten. Allein geschickte Behandlung kann dem Klavier im Vereine mit andern Instrumenten einen erstaunlichen Tonreichtum zum Ausdruck gemischter oder wechselnder Stimmungen entlocken. Alle größten Meister der neuern Musik sozusagen haben hierin bedeutende Leistungen aufzuweisen, insbesondere in der so vielseitigen, für Ensemblesatz so geeigneten Sonatenform. Ähnliches gilt von der Verbindung der Blas- und Streichinstrumente, die chorweise einander gegenübertreten und sich das Gleichgewicht halten.

271. Der **Konzertsatz** ist eine Art Probeleistung eines oder mehrerer sich ablösender Instrumente und der Virtuosität ihrer Spieler. Man sucht eine glänzende Begleitung hinzuzufügen, damit sich das Hauptinstrument recht vorteilhaft heraushebe. Sonatenform ist das Gewöhnliche, in welcher die Ripienstimmen die Einleitung, den Schluß und die Begleitung übernehmen, an einigen hervorstechenden Punkten aber der Prinzipalstimme das Wort ganz überlassen. Mehrere konzertierende Instrumente suchen und fliehen sich wechselweise, bis sie sich jubelnd einigen. Die größten Meister haben dieser Musik einen höhern, nicht bloß formellen Wert zu geben verstanden.

272. Die **Harmoniemusik** schwächt die Selbständigkeit der Instrumente zu gunsten der Gesamtwirkung wieder ab. Ein Chor aus Blasorganen, verstärkt durch Schlaginstrumente, will durch ein Gemisch verschiedener Klangfarben und besonders durch die Totalstärke der immer mehrfach besetzten Organe massenbewegende Gefühle verkörpern. Die Einheit des

ganzen Chores ist gesichert, seine Volksmäßigkeit mit dem naturalistischen Klange und der weithin schallenden Tonstärke der Bläser schon gegeben. Demgemäß läßt man die Melodie hinter die Harmonie zurücktreten und das Stimmgewebe sich möglichst natürlich gestalten, um eine kompakte Chormusik zu erzielen. Trompeten und Posaunen, alle in der Mehrzahl verwendet und durch Pauken unterstützt, geben schon einen mächtigen Verein, der durch einmütiges Zusammenwirken oder durch Sonderung in Parteien seine Aufgabe lösen kann. Die Ventilinstrumente dienen dazu, einen vollern Chor darzustellen, in welchem Horn- und Trompetenklang, an sich etwas zu verschieden, schön verbunden werden, wie Flöten- und Rohrwerke auf der Orgel. Zu den Holzblasinstrumenten, Klarinetten und Fagotten (am besten Prinzipalklarinette, zwei begleitende Klarinetten und zwei Fagotte), ferner Oboen und Flöten, treten wegen der gemütlichen Weichheit ihres Klanges gern die Hörner. Nun haben wir in der letzten Klasse (vorwiegend Holzinstrumente) die hohe Tonregion besonders vertreten, in der Blechmusik mehr die Mittellage; Kontrafagott, Posaune, tiefes Horn, Bombardon, Baßtuba, Baßklarinette und Pauke sind für die tiefste Lage. Die Harmoniemusik erreicht durch ihre Mannigfaltigkeit, was dem Streichquartett schon infolge seiner Beweglichkeit zu Gebote steht; sie ist aber volkstümlicher und für Tänze, Märsche, Fugen und andere verschiedene Kompositionen sehr brauchbar. Dabei sind folgende Punkte noch besonders beachtenswert: a) Die Harmoniemusik wirkt am günstigsten durch kurze, charaktervolle Stücke; b) die Sorge für das Gleichgewicht der Klassen und Tonlagen der beteiligten Organe, für die gegenseitige Ergänzung und Ausgleichung der Eigenschaften ist unerläßlich; c) Fülle und Kraft erwartet man bei der Harmonie ebensosehr wie Beweglichkeit bei den Streichinstrumenten.

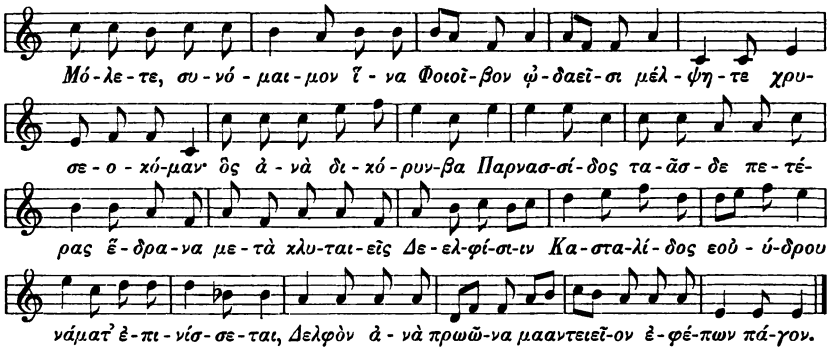
Der Abwechslung halber wendet man Zwischensätze, z. B. ein liedartiges Trio an, oder läßt einzelne Stimmen gleichsam als Proben heraustreten. Das ist eine Rückkehr zu den vorausgehenden Arten der einfachen oder gemischten Instrumentalkompositionen, die mehr den Charakter von mehrstimmigen Solosätzen haben.

273. Den allstimmigen Satz heißt man mit Vorzug Orchestersatz. In diesem nimmt die Instrumentalmusik ihre Mittel zusammen, wählt aus allen Gattungen von Organen geeignete Vertreter, ordnet sie in schönen Gruppen und läßt sie bald klassenweise, bald vereinzelt, bald zusammen wirken. Über die verschiedenen Stellungen der Chöre zu einander s. Marx, Kompositionslehre IV, 370 ff. So entsteht ein Tonwerk größten Stiles, das alle Schallkräfte und Klangfarben, den ein- und mehrstimmigen Satz in sich schließt.

Zur Darstellung einer technischen Totalität werden namentlich die Streich- und andere Saiteninstrumente (Klavier, Harfe) herangezogen; sie

bilden ſogar den Kern des Orcheſters und halten der Kraft der Bläſer durch Ausdruck und Schärfe das Gleichgewicht. Am beſten behalten ſie die führende Rolle. Im „verſtärkten“ Orcheſter freilich werden ſie daraus durch die ſchallſtarken Blasinſtrumente verdrängt. Umgekehrt bewahrt das „einfache“ Orcheſter große Mäßigung, indem es nur die Hauptgattungen, nicht aber die Unterarten beſetzt und auf die Schlaginſtrumente, Trompeten und Poſaunen verzichtet. Das „volle“ Orcheſter hält die Mitte. Von den neu hinzugekommenen Stimmen gehören der tiefen Tonlage Violoncell und Kontrabaß, der mittlern Bratſche und zweite Violine, der hohen die erſte Violine an.

Im Gegenſatze zur Harmoniemuſik läßt das Orcheſter den einzelnen Stimmen mehr Spielraum, damit jede Klangfarbe und Tonſtärke und jeder Bewegungstypus zu ſeinem Rechte komme, Melodie und Harmonie in allen Geſtalten erſcheinen und wenigſtens die kräftigern Stimmungen ſich voll ausleben können. Dennoch bleibt es wahr, daß das Orcheſter ſchon wegen ſeiner Maſſe ſich dem Gefühlsausdruck nicht ſo im einzelnen anſchmiegt; daß ſeine Kompoſition eine künſtliche, nicht wie der Chor eine organiſche iſt, und daß beim Orcheſter leicht außeräſthetiſche Zwecke, die Rückſicht auf rein ſinnliche Wirkungen, die Sucht, durch die Form zu glänzen, das ungeſunde Streben nach Großartigkeit ohne entſprechenden Gehalt, ſich geltend machen.



Ein diatoniſcher Abſchnitt aus dem delphiſchen Päan, aus welchem oben S. 175 der unmittelbar ſich anſchließende chromatiſche Teil ausgehoben wurde. Hier iſt nur einmal in das „verbundene“ Tetrachord moduliert worden. Man beachte, wie der Tritonus auf und ab mehrmals zur Anwendung kommt.

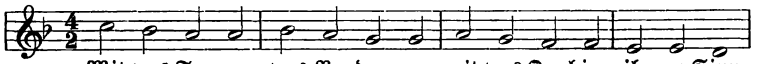
Achtes Kapitel.

Die Kunstgebilde der Musik.

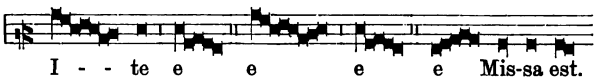
1. Strenge Satz- und Periodenbildung. Unregelmäßigkeiten.

274. Die ästhetische Betrachtung beschäftigt sich überhaupt mit den gefälligen und ausdrucksvollen, Sinn und Gemüt zugleich erfreuenden Tonfolgen. Nicht alle aber können auch schon als fertige Kunstgebilde gelten. Selbständigen Wert hat zuerst der melodische Satz, d. h. die (kleinste) kunstvoll gegliederte und abgeschlossene Tonreihe.

Der Entwicklungskeim zu diesem ersten einheitlichen Ganzen liegt in einem (einfachen oder mehrfachen) Motive, einem „Gedanken", oder besser einer Stimmung des Gemütes, welche sich in einer schönen Tonform ausprägt, darin fortlebt und auf Ohr und Gemüt des Hörers fortwirkt. Gewöhnlich füllt das Motiv einen Takt aus; durch Wiederholung, Veränderung und Zusammensetzung von Motiven entsteht ein Tonganzes. Folgende Reihe weist das gleiche Motiv dreimal auf verschiedener Höhenstufe wiederholt und einmal leicht verändert auf:

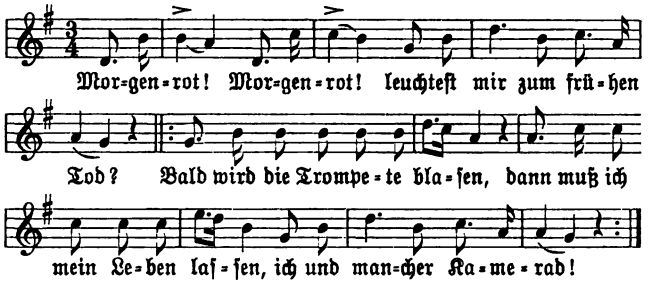


Die Stimmung feierlicher Trauer setzt, gleichsam schluchzend, in der Oberquint ein, bewegt sich dann langsam, wie die schwerern Notenzeichen andeuten, in abnehmender Stärke und Höhe, mit geringer Anschwellung und Steigerung an zwei Punkten, die Tonstufen hinab und kommt in der Unterterz vorläufig zur Ruhe. — In der feierlichen Entlassungsformel der Messe wiederholt sich ein Doppelmotiv mit einer freiern Variation als Schluß:



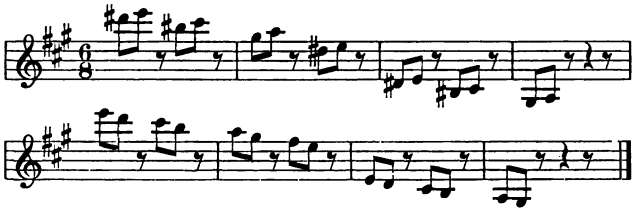
Hier ist es die Stimmung des Festjubels, welche sich aussingt, indem sie von der Oktav c' herab über eine mittlere Ruhestufe zur Prim c fällt, sich noch einmal ebenso kräftig aufschwingt und dann nach einer neuen schwächern Steigung austönt. Die Zeitbewegung wird naturgemäß eine frische Munterkeit zum Ausdruck bringen müssen, welche in der Choralschrift freilich nicht weiter angedeutet wird. Eine Takteinteilung kennt der gregorianische Gesang nicht, weist aber doch eine einigermaßen ähnliche rhythmische Teilung auf. Auch in der mensurierten Musik ist das Motiv nicht streng an die Taktmaße gebunden, es umfaßt besonders häufig einen Auftakt

mit. So in dem folgenden Volksliede, welches aus bloßer Wiederholung und Abwandlung zweier Motive erwächst: Ende des zweiten Taktes beginnt das zweite, im Ausgang sehr ähnliche Motiv, das dann zweimal verändert und das dritte Mal unverändert wiederkehrt.



Die Stimmung ist eine gedämpfte, mit fester Entschlossenheit gepaarte Trauer; das doppelte Motiv schnellt aus der Tiefe rasch zu mäßiger Höhe empor, ruht dort mit merklichem Nachdruck und senkt sich beruhigend herab; in den Wiederholungen des zweiten beschleunigt sich der Gang zum Ausdruck der Todesnähe, prägt aber zuletzt wieder die ruhige Gefaßtheit angemessen aus.

Der höhern Kunst genügt ein winziger Taktteil als Motiv. Man vergleiche aus Beethoven:



Die durch Worte nicht verdeutlichte Stimmung kennzeichnet sich doch gleich als eine unabgeschlossene, noch gehemmte, aber auf mannigfachem Wege zur Entwicklung drängende. Die unterbrechende Pause und die Umkehrung des Motivs, sowie die in der Vokalmusik nicht zulässige ungewöhnliche Steigung und Senkung sind bedeutsam. Übrigens hat insbesondere die Instrumentalmusik die verschiedensten Mittel, sowohl in der Melodie wie im Rhythmus und in der Harmonie, das Motiv (oder die verbundenen Motive) aus- und umzugestalten. Umgekehrt weiß die noch rohe Musik der Naturvölker oft nur endlos dieselbe einfache Musikphrase zu wiederholen.

275. Doch ein melodischer „Gang" oder „Lauf" erhält auch bei der Wiederholung oder Variation nicht alsbald den Wert eines abgerundeten, durch sich selbst genügenden Tongebildes, er ist kein Kunstwerk für sich, obwohl als Bestandteil größerer Kompositionen zur Bindung und Überleitung verwendbar. Es ist also genauer festzustellen, welche ästhetisch wirksamen

Vorzüge der melodische Gang bereits hat und welche ihm zu einem fertigen Kunstgebilde noch fehlen.

Er hat — die Wiederholungen des Motivs eingeschlossen — vor allem *Einheit der Tonart*, selbst dann, wenn, wie in dem Beethovenschen Motiv, leiterfremde Töne (auf kunstgemäße Weise) eingeführt werden. Außerdem zeigt sich im allgemeinen teils eine charakteristische Hervorhebung *gewisser Tonstufen*, teils *Stetigkeit* des Auf- oder Absteigens; das genannte Gebilde der feineren Instrumentalkunst gestaltet sich zwar freier, aber keineswegs willkürlich und dies trotz der Unterbrechungen und der Sprünge in andere Oktaven. Jedenfalls muß irgendwie die Zusammengehörigkeit, Folgerichtigkeit und Gebundenheit der Tonreihe dem Gefühl leicht faßbar sein. Es offenbart sich weiterhin jedesmal ein eigenartiges *Streben* in der Richtung der Tonentwicklung, im Rhythmus und in der Art, das Motiv zu wiederholen; ebendarin aber spricht sich die besondere *Stimmung* aus, welche das Tonbild geschaffen hat, gleichviel ob diese durch Worte unzweideutig bezeichnet oder durch die Umstände (beim Ite) genügend angedeutet, oder (bei Beethoven) in einer gewissen begrifflichen Unbestimmtheit oder Mehrdeutigkeit belassen ist. Die (variierenden) Wiederholungen des Motivs lassen Sinn für klare *Gliederung* (Symmetrie), für schöne *Mannigfaltigkeit* und lichtvolle *Deutlichkeit* erkennen. Aus allem ergiebt sich ein ansprechendes, bedeutungsvolles, das Kunstinteresse weckendes Tonbild.

Nur eines ist mit dem Gesagten nicht sofort gegeben: der zu einem selbständigen Kunstwerk erforderliche *Abschluß*. Dieser nun wird ganz äußerlich schon durch *Umfang* und Rhythmus der Tonreihe herbeigeführt. Denn unser rhythmisches Gefühl zählt in der Regel bis zu vier kleinsten Einheiten, ehe eine eigentliche Ruhe Bedürfnis wird und eine neue Zählung anhebt; ganz natürlich zerfällt aber die viergliederige Reihe wieder in zwei und zwei Glieder (oft mit einem merklichen Ruhepunkte), da das Zählen nach Einheiten ohne Reiz, dagegen die Paarung der Glieder von rhythmischem Wert ist. In der Instrumentalmusik, welche auf strengste Rhythmierung angewiesen ist, kann daher geradezu als Regel, wenn auch durchaus nicht als unverbrüchliche Regel festgestellt werden, daß der Satz aus vier „Takten" bestehen und in zwei „Abschnitte" zerfallen solle; diese setzen sich meist wieder aus zwei (identischen, ähnlichen oder verschiedenen) „Motiven", die sich also mit Einzeltakten decken, zusammen; ja die rhythmische Teilung erstreckt sich zuweilen (wie oben bei Beethoven) sogar auf die Takteinheiten selbst. Aber auch die Vokalmusik hält im allgemeinen an der rhythmischen Teilung fest, wie die obigen Beispiele lehren; sie folgt darin der lyrischen Poesie, welche ihre Verse am häufigsten aus vier Versfüßen oder auch aus zwei Fußpaaren bildet. Der nicht metrische Choraltext fordert doch eine

ähnlich gegliederte Melodie (vgl das Ite), wenn ein (kleineres) musikalisches Ganzes zu gestalten ist. — Ein wichtiges Mittel zur Markierung des Abschlusses bietet die Melodieführung. Die Richtung der Bewegung in Verbindung mit dem Gefühl der Tonart läßt meist leicht erkennen, wo die rhythmischen Einschnitte und wo der wenigstens vorläufige Abschluß seine Stelle hat; auch die Pausen können öfter als Wegweiser dienen. Man prüfe darauf die Beispiele. Den entschiedensten Ruhepunkt bezeichnet die Rückkehr einer etwas längeren Tonreihe zum Grundton, wie in dem dritten Beispiele zweimal, in dem vierten einmal. Der harmonische Ganzschluß wirkt noch überzeugender, und als Bestandteile der tonischen Harmonie haben Terz und Quint eine ähnliche Kraft. In Nr. 2 wird eine ganze Skala (der 11. Ton) durchlaufen, und zwar schon in jedem Doppelmotive: ähnlich in den zwei ersten Takten von Nr. 4 und im ersten Abschnitt des zweiten Teiles, während die zweiten Abschnitte beider Teile bis zur Tonika oder behufs Weiterleitung des Tonstückes zum Subsemitonium derselben fallen. In Nr. 1 drängt der Rhythmus bis zu der Tonika der Parallel-Molltonart herab; man wird also auch hier das Gefühl haben, daß der Satz zu Ende geht und eine umgekehrte Melodierichtung beginnen muß. Auch hilft hier zur Bezeichnung des Schlusses der Ausgang auf die (Neben-) Tonsilbe des Taktes und das angehaltene Tempo dieser Silbe; denn für gewöhnlich fordert der Abschluß einer längeren Tonreihe eine durch Nachdruck und Zeitdauer (oder folgende Pause) noch besonders gekennzeichnete Schlußnote. Beim Vortrag wird die Einheit und Abgeschlossenheit eines Satzes, wie seine Gliederung, sein Sinn und Wert durch den im Rhythmus enthaltenen Accent in mannigfacher Abstufung, teilweise auch durch kleine Modifikationen des Tempos noch schärfer ausgeprägt.

276. Erst der so beschriebene „Satz" kann im vollen Sinne eine „Melodie" genannt werden und bildet als solche den wesentlichsten Bestandteil eines jeden musikalischen Kunstwerkes. Diese Bedeutung erhält er, wie aus dem Gesagten zu entnehmen ist, durch Vorzüge der Form und des Inhaltes. Zur Form gehört vor allem der Rhythmus, d. h. Taktmaß, Takt- und Satz-Accent, Tempo, Wechsel, Gliederung. Sodann die Tonalität, vermöge welcher die Verhältnisse einer bestimmten Tonart stets durchklingen, die Tonreihe aus einem Grundton oder dessen nahen Verwandten (z. B. der Quint) erwächst, die charakteristischen Intervalle und Ruhepunkte, besonders der Schluß, eine ebenso gesetzmäßige als natürliche und leicht verständliche Beziehung erhalten, endlich auch die Harmonie in feste Grenzen gewiesen wird. Großenteils aus den berührten Eigenschaften einer guten Melodie erblüht ferner ihre Einheitlichkeit. Doch wirkt dazu nicht wenig mit die melodische und harmonische Bindung und Vermittlung, oder umgekehrt das charakteristische Übertreten auf entferntere Tonstufen, welches oft das Gefühl

der Tonart lebhaft erweckt (s. zweites Motiv in „Morgenrot"), und die beharrliche Eigenart der auf- und absteigenden oder schwankenden Melodie. Der Unterschied einer Melodiestimme von einer bloßen Begleitstimme gründet sich auf den einheitlich gebundenen Fortschritt der Melodie, auf die gefällige Beziehung aller Glieder einer Tonreihe (insofern sie einander nachfolgen); die Begleitstimme hebt nur die gleichzeitige Hauptstimme wirksamer hervor.

Viel schwieriger sind die Vorzüge des Inhaltes einer guten Melodie in Worten auszudrücken. Keine Anatomie der Form entdeckt unmittelbar die Seele des Kunstwerks, so unverkennbare Spuren dieses auch vom Wirken derselben an sich trägt. Alle jene äußern Schönheiten sind jedoch für die Kunst nur von Wert, wenn sie nicht als bloße Eigenschaften toter Klänge, sondern als Ausatmungen eines organischen und geistigen Lebens erscheinen. Darum hat auch der seelenvolle Vortrag, der über die mechanische Hervorbringung der Töne hinausgeht, für die Wirkung eines Musikwerkes entscheidende Bedeutung, es müßte denn die Phantasie (beim Notenlesen) den Vortrag auf eine höhere Weise ersetzen. Aber selbst abgesehen von der Ergänzung, welche das objektiv noch so fertige Werk vom lebendigen Vortrag erwartet, erzielt es überhaupt seine Wirkung einzig und allein durch ideelle Beseelung der Tongebilde. Wie der menschliche Leib ohne die Seele zum Leichnam, so wird eine Tonreihe, welche man sich ohne allen Inhalt denkt, zum eitlen Geklingel. Freilich wird, so lange die Form obigen Anforderungen genügt, die Seele nie ganz ausgetrieben, sondern nur zurückgedrängt werden können. Aber soll die volle Würde der Kunst gewahrt bleiben, so muß Gefühl und Geist aus den Tönen sprechen, nicht in irgend welcher, sondern in hervorstechender Weise, es muß die schöne Form Ausfluß des schönen Gedankens und mit ihm gleichsam eins sein, wie der Fluß mit seiner Quelle, oder besser, wie der Leib mit der ihn durchdringenden Seele.

277. Woher also die schöne Seele der Tonkunst? Sie ist vor allem eine Schöpfung der *Natur*. Die Tongebilde, welche die Natur nicht verleugnen, haben schon in ihrem Entstehen einen Charakter aufgeprägt, der entweder selbst Schönheit oder ein Wegweiser zur Schönheit ist. Schon die diatonische Leiter (wir denken zunächst an die Dur-Tonleiter) kann als melodischer Satz mit allen erforderlichen Eigenschaften in keimartigem Ansatz betrachtet werden. Daß selbst die ausgebildete Kunst sie nicht verschmäht, mag man aus den Skalenläufen im Andante der Ouvertüre und im Schlußchor des ersten Finale im Don Juan ersehen; aus vier diatonisch absteigenden Tönen erwächst auch der erste Satz in Beethovens D-Dur-Sonate Op. 10. Natürlich muß die Tonleiter rhythmisch vorgetragen, also in Takte und diese wieder in stark und schwach betonte Teile zerlegt werden. So aber ergiebt sich ein durch strenge Tonalität, bezeichnenden Anfang und Schluß und ununterbrochene Tonverbindung geschlossenes, in zwei Tetrachorden wohl-

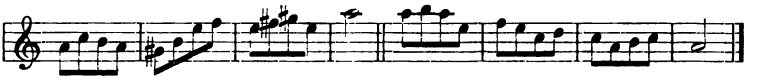
gliedertes Ganzes, das auf der geradesten, von der Natur zunächst vorgezeichneten Linie aus dem Grundton bis zu dessen Wiederkehr in der Oktav zielbewußt aufsteigt. Dieses kräftige Drängen zur Oktav, welches schon in den harmonischen Obertönen des Grundtons gegeben ist und durch die dissonierenden Zwischentöne geschärft wird, verleiht dann auch dieser Tonreihe Charakter und Ausdruck und macht sie zur Kundgebung einer entsprechenden Gemütsstimmung geeignet. Eine leichte Änderung des Rhythmus giebt Mannigfaltigkeit und ändert einigermaßen den Ausdruck, wenn man z. B. der vierten und achten Stufe eine halbe Note, der zweiten und dritten, sowie der sechsten und siebenten Stufe je nur ein Achtel, der ersten und fünften ein Viertel zuteilt, oder das so entstehende zweitaktige Motiv in der Mitte noch einmal von d, dann von e aus einschaltet.

278. Nach solchen einfachsten Naturmustern gestaltet nun die *Kunst* (d. h. Berechnung und Übung) ihre tausendfachen neuen Gebilde. Sie hat den gegebenen Tonreihen und den leicht sich darbietenden Variationen den eigenartigen Sinn und die Beziehung zum Gemüte abgelauscht und versucht teils in entlegeneren Kombinationen Ausdruck und Bedeutung zu erforschen, teils aus sich selbst heraus für die Stimmungen des Herzens übereinstimmende Tonreihen zu schaffen. Ein ganz neues Gebiet eröffnet sich ihr in der Modulation (Übergang in andere Tonarten) und in der harmonischen Konsonanz und Dissonanz.

Über alle Übung und Berechnung, ja über alle Beobachtung der Natur geht nun aber die Ahnung und der Treff des *Genies*, das seine besten Erfindungen nicht der Wissenschaft verdankt und seine Werke von ihr auch nicht haarklein zergliedert und geprüft wissen will. Insofern verhält sich die Theorie empfangend und lernend; ihre Thätigkeit setzt die Schöpfungen des Genies voraus. Es bezieht sich übrigens die geniale Kunsterfindung ebensosehr oder noch mehr auf die Durchführung des Motivs, als auf den ersten Wurf. In dem Abschnitt über Melodie wurde ein etwas tieferes Eindringen in die Werkstatt des Genies versucht (Nr. 166 f.).

279. Obwohl der Satz als das erste durch einen bestimmten Abschluß abgegrenzte Musikganze eine gewisse Selbständigkeit hat, so kann er doch ebensowenig wie ein einfacher Vers in der Poesie wirklich für sich allein ein Kunstwerk ausmachen; es müssen zum allermindesten zwei Sätze, wie in der Dichtkunst zwei Verse, sich zu einer *Periode* d. h. einem einheitlich geschlossenen Doppelsatz verbinden, und es muß, wie dort etwa die gleiche Zahl der Versfüße, der Reim und der Sinn, so hier irgend ein Band die beiden Einzelgebilde verknüpfen. Zuvörderst tritt meist auch hier die gleiche Taktzahl auf, welche aus der äußern Symmetrie ihre innerlich bindende Kraft schöpft. Der normale Umfang einer Periode beträgt demgemäß zweimal vier Takte. Es muß aber auch sonst mehrfache Übereinstimmung

oder Beziehung beider Sätze aufeinander obwalten; es muß Gleichheit oder Ähnlichkeit oder beziehungsreicher Gegensatz in Motiv, Takt- und Satzrhythmus, Tonart, Gliederung und Ausdruck (Gedanken) herrschen. Das nächstliegende, von der Natur dargebotene Muster einer Periode ist die auf- und absteigende Tonleiter; nehmen wir etwa folgende, leicht variierte A-Mollleiter:



In den ersten vier Takten schwingt sich die Melodie, nicht ohne einiges Schwanken und Wiegen bis zur Oktav empor, verweilt dort, versucht dann noch einen Schritt hinauf, fällt aber alsbald in solcher Weise zum Grundton zurück, daß die zweite Tonreihe im ganzen ein den Motiven nach sehr ähnliches, der Richtung nach entgegengesetztes Tonbild darstellt. Das Ringen der aufsteigenden Reihe kommt in der Höhe nur vorübergehend zur Ruhe; der Zug nach der Tiefe zurück ist nicht ganz überwunden, und die erneute Anstrengung, weiter zu steigen, muß demselben erliegen. Wie in dem emporgeworfenen und vom Eigengewicht wieder herabgezogenen Steine offenbart sich in der auf- und absteigenden doppelten Tonreihe der Kampf entgegengesetzter Kräfte bis zum entschiedenen Siege der Grundkraft. Es verhält sich ähnlich bei jeder Bewegung in der Natur: sie ist eine Spannung von mehr oder minder gewaltsamer Beschaffenheit und stellt in ihrem Fortgange Sieg und Niederlage einer in die gewöhnliche Gleichgewichtslage eingreifenden Kraft dar. Der Grundton ist die Ruhelage, aus welcher der Ton hinausgetrieben wird, um nach einiger Schwingung und Schwebung in dieselbe zurückzusinken.

280. Selbstredend stellt sich in der Periode das Verhältnis von Satz und Gegensatz nicht immer so einfach und deutlich dar. Man denke nur an den ähnlichen Periodenbau in der Sprache; wie mannigfach kann da nicht, ohne Störung der wesentlichen Einheit des ganzen Baues, das Verhältnis der entsprechenden Hauptglieder sein, und wie verschieden kann der Wert des Satzganzen sein? Gewiß wäre es im schönsten Stile ein unerträglicher Fehler, wenn die eine Periode mit der andern in pikanten Reizen wetteifern wollte. Die Musik ist nun allerdings ganz und gar auf Periodenstil, wie auf symmetrische Bildungen überhaupt angewiesen, aber sie wird um so mehr darauf Bedacht nehmen müssen, die Eintönigkeit zu vermeiden.

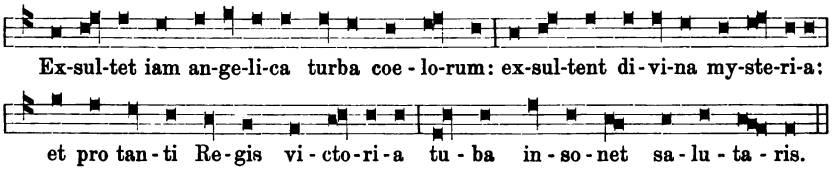
Folgende Winke mögen das Gesagte weiter verdeutlichen. Der Nachsatz einer Periode kann in der Tonrichtung, in der Gliederung, im Rhythmus oder im Sinne dem Vordersatz durch Ähnlichkeit oder Verschiedenheit entsprechen, wenn nur die Zusammengehörigkeit und gegenseitige Ergänzung als ästhetisch wertvoll empfunden wird. Der schönste und strengste Parallelis-

mus wird wie in der Sprachperiode durch geschärfte Spannung im Vordersatze, die gebieterisch eine Lösung sowohl rücksichtlich der Form als des Inhaltes und des Vortragstones erheischt, herbeigeführt. Eine kurze Ruhe, gleichsam ein Atemschöpfen, muß beide Teile trennen, da beide in mancher Hinsicht auf Selbständigkeit Anspruch machen; allein der erstere wird doch wieder in eine Art Unterordnung treten, weil sonst für eine Ergänzung und Förderung durch den Nachsatz kein Raum mehr bliebe. Je stärker also die Zusammengehörigkeit betont wird, desto mehr verliert der Vordersatz an unabhängiger Geltung, und gewinnt dagegen das Ganze an Einheit und Geschlossenheit. Die schroffe Gegensätzlichkeit des Nachsatzes, neben der nie ganz zu verwischenden Ähnlichkeit, wird das Gefühl der engen wechselseitigen Beziehung am leichtesten erzeugen. Die bloße Ergänzung wirkt nicht so merklich, um gerade das Periodische empfinden zu lassen; sie hat selbst wieder mancherlei Abstufungen und sinkt bis zur einfachen Ähnlichkeit nach Inhalt und Form herab. Noch schwächer tritt die periodische Struktur zu Tage, wenn die Ähnlichkeit sich auf nichts als auf einen Teil der Form bezieht, wie etwa zwei Verse in der Poesie durch das bloße Metrum und den Endreim verbunden sein mögen. Endlich ist in der Musik, wegen ihrer Neigung zu Wiederholungen, sogar die Identität von Vorder- und Nachsatz noch zulässig. Man wird aber hier vor allem, und auch sonst meistens, erst die ganze Periode mit dem Grundton, dagegen die vordere Hälfte etwa mit der Oberdominante schließen; diese hat ja in der Tonleiter allerdings eine Beziehung zur Tonika und nimmt insofern an der abschließenden Natur derselben teil, treibt aber andererseits die Melodie als nicht fertig weiter.

Die Periodenbildung ist zum Zweck des musikalischen Verständnisses in allen Musikstücken erforderlich. Zur Schönheit des Tonwerkes gehört auch eine ansehnliche Zahl vollendeter Perioden der ersten Art, in denen straffe Geschlossenheit des Doppelsatzes und wechselseitige Bedingtheit der Einzelsätze dem äußern und innern Sinne sich aufdrängen, das Ringen der Gegensätze scharf zu Tage tritt, Erhebung und Gipfelung, Steigung und Senkung unverkennbar sind. Wie der symmetrisch auf- und absteigende Bogen die schönste Grundform der Architektur ist, weil sie nicht bloß das Auge in angenehmem Wechsel und kontinuierlichem Fortschritt aus der Horizontallinie empor und wieder in dieselbe zurückführt, sondern auf einer wirklichen Spannung der Kräfte beruht und den Zweck größerer Tragbarkeit wirklich erfüllt: so fesselt die beste Periode nicht bloß durch gefällige Beiordnung und formelle Regelmäßigkeit der Glieder, sondern führt durch rhythmische und sachliche Über- und Unterordnung, Erhebung, Fortschritt und Abschluß, Bewegung und Ruhe, Streben und Gegenstreben die Einbildungskraft zur Vorstellung von Bild und Gegenbild, Auf- und Ausbau, Frage und Antwort u. dgl., das

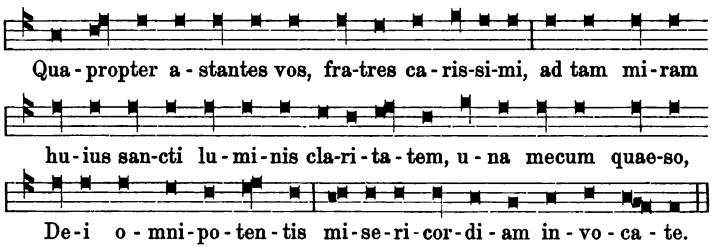
Gemüt aber in die Stimmung der Erwartung und Befriedigung, des Erzitterns und Ausbebens, der pendelartigen Ausschwingung und allmählichen Beruhigung der Gefühle, endlich den Verstand zur Erfassung oder Ahnung der Idee und, nach Umständen, wo nämlich die Musik praktischen Zwecken dient, den Willen zur Kräftigung des Strebens. Diese Bedeutung kommt natürlich der Periode nur insofern zu, als ganze Musikwerke aus Perioden gebildet werden und das Prinzip der Periodenbildung auch auf die Zusammenordnung ihrer größeren Teile Anwendung findet. Davon weiter unten.

281. Für den Augenblick berücksichtigen wir nur noch die Vereinigung einer kleinern Zahl von Perioden zu einem neuen Ganzen. Wie zwei Sätze dadurch zur Periode werden, daß sie formell und inhaltlich aufeinander bezogen und aneinander gekettet werden, so ermöglicht ein ähnliches Verfahren die Bildung einheitlich geschlossener Doppelperioden. Formell liegt es nahe, den Halbschluß in die Mitte zu legen, um der ersten Abteilung (acht Takten) ihre ganz selbständige Geltung zu benehmen und die Fortführung zum voraus anzudeuten. Der Ganzschluß wird bis zum Ende verschoben werden. Für die Sonderung der Sätze bleiben jetzt nur dieselben oder unvollkommenere Schlüsse. In der zweiten Periode sieht man oft ganz davon ab und beschleunigt so den Gang derselben; in der ersten ist dagegen der Deutlichkeit wegen ein unvollkommener Ganzschluß (die Terz in der Oberstimme oder eine flüchtige Berührung der Dominante u. s. w.) gut angebracht. Doch giebt es auch andere Mittel, z. B. die Motivbildung und Melodieführung, um eine Doppelperiode als unabhängiges Ganzes und ihre Hälften als bezogene Teilganze erscheinen zu lassen. Die Schlüsse sind also nicht an unabänderliche Normen gebunden und erscheinen z. B. im einfachen Choralgesange erst recht in freier Gestalt, obwohl auch hier, wie das folgende Beispiel aus dem Praeconium paschale veranschaulichen mag, Regel und Gesetz obwaltet.



Die phrygische Tonart (III) hat zur Finalen das hier am Schluß erscheinende e; die Dominante ist c, auf der sich die Melodie zu bewegen strebt, so lange die Spannung in der Höhe anhält; a ist oberster Ton des E-Tetrachords und dient zum Abschluß der Teile. Man könnte die ersten zwei Tonkomplexe (Sätze) für ganz unabhängig halten, wenn nicht die Melodie mit „et pro tanti“ nach einem letzten höchsten Aufschwunge sich von der Dominante, die später nur noch einmal vorübergehend erreicht wird,

entschieden abwärts zur Finalen wendete. So entsteht also wirklich eine Doppelperiode aus zwei Satzpaaren, die bei aller Ähnlichkeit (durch Umfang, Tonalität und Textworte gekennzeichnet) doch ein merklich gegensätzliches Verhältnis haben. Der Grund, die obigen vier Tonreihen als Sätze, nicht als bloße Gänge zu betrachten, liegt in der Ausdehnung, die etwa einem Atemzuge entspricht, in dem dreifachen Schluß auf gleichem Tone und endlich in der Teilung des Textes. Dieselbe Doppelperiode kehrt sofort noch zweimal wieder; nur ist das zweite Mal der erste Satz so verkürzt, daß er nicht bis zu a fällt, sondern mit schöner Abwechslung auf der Dominante schließt. Dies geschieht auch in den beiden folgenden Doppelperioden, deren zweite Hälfte aber eine andere Wendung nimmt; die erste Doppelperiode fügen wir bei:



Man sieht, wie einheitlich das ganze Stück von fünf Doppelperioden durch Wiederholung und leichte Abänderung der Motive gestaltet ist. Die Motive selbst und die ganze Melodie verdanken ihre Pracht und Wirkung dem jubelnden Aufschwung bis zur Dominante und der abschließenden Senkung zur Finalen hinab, dem kräftigen Verharren auf der Dominante und der geschickten Anwendung des Halbschlusses, endlich der prächtigen Erhebung über die Dominante, welche wie ein Jubelausruf klingt, sowohl innerhalb des ersten Satzes als namentlich zu Anfang des dritten. An eine bemerkenswerte Kleinigkeit sei hier noch erinnert: es scheint am angemessensten, wenn die höchste Spannung der Periode nicht gerade am Schluß des Vordersatzes sondern erst zu Anfang des Nachsatzes eintritt, damit die Lösung der Spannung desto mehr Nachdruck erhalte (oben in der Mollskala haben wir die zweite Hälfte absichtlich ebenso gestaltet). Dem Inhalte nach soll eine ähnliche Spannung und Lösung erkennbar sein, und in der That findet sich, daß in den meisten Fällen die Note der höchsten Spannung auf einen hochbetonten Begriff fällt (besonders den Begriff der Gesamtheit, dann des Lichtes — es findet ja eben die Lichtweihe statt —; auf die Bindepartikel et nur zur Einleitung eines nachdrücklich betonten Gedankens, was ja auch in der gewöhnlichen Rede gebräuchlich ist).

282. Das vorliegende Beispiel zeigt, wie ein längeres Tonstück aus regelmäßigen Doppelperioden gestaltet werden kann. Fortschritt und Bindung

darf aber trotz aller Wiederholung nicht fehlen, obschon Ähnlichkeit der Stimmung (und der Motive) in Verbindung mit dem gleichen Rhythmus am meisten dazu beitragen, eine Einheit im ganzen erkennen zu lassen. Sehr bezeichnend tritt mit der vierten Doppelperiode in Gedanke und Form eine Wendung ein: bis dahin werden Himmel, Erde, Kirche in fast gleicher Weise zum Jubel aufgerufen; jetzt ergeht (quapropter) die Aufforderung zum Gebete, dessen demütige Stimmung durch das Fehlen des Aufschwungs im letzten Satze (misericordiam) gemalt zu werden scheint; auch solche Kleinigkeiten verfehlen nicht, die Wirkung des Ganzen zu erhöhen.

Die Doppelperiode entspricht der Form nach der vierzeiligen Strophe in der Poesie. Auch die poetische Reimstellung hat ihr Entsprechendes im musikalischen Rhythmus, z. B. die Kreuzung der Reime (a b a b) in Heines „Ich weiß nicht, was soll es bedeuten", welches Silcher in zwei Doppelperioden zu je zwei Takten komponiert hat, dem Rhythmus nach greifbar in folgender Entsprechung: a b a b c d c d. Die Volksweise „Morgenrot" (Nr. 274) kann ähnlich aufgefaßt werden: a b a b, da offenbar der dritte Takt dem letzten entspricht; nur ist dann a und a nach Umfang und Motiven nicht gleich. Richtiger wäre wohl a a c b b c (a = 1 Takt). Die poetische Form ist noch etwas anders: a a b b c (a jedesmal zu vier Hebungen gerechnet); c ist ein bloßer Anhang ohne Reimentsprechung. Auch das letztere findet sich als „Schlußerweiterung" in der Musik, z. B. in „Heil dir im Siegerkranz", dessen Rhythmus in Poesie und Musik die Ordnung a a c b b b d aufweist; hier haben wir zwei isolierte, wenn auch ähnliche Glieder c und d, ein anderes wiederholt sich dreimal.

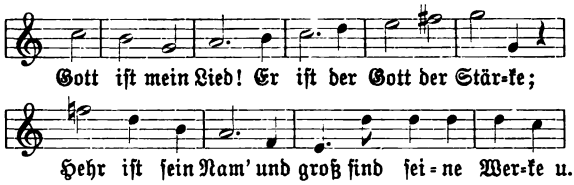
Es ergiebt sich der Schluß, daß der musikalische Rhythmus nicht nur eine sehr verschiedene Stellung der Glieder und wechselnde Zahl der sich entsprechenden Teile, sondern auch isolierte Glieder zuläßt (vgl. die abweichenden Ausgänge der Motivreihen oben Nr. 274). Nicht minder rechtfertigt sich gelegentlich in der Musik so gut wie in der Poesie die ungleiche Länge der Glieder, ja selbst der sich entsprechenden Glieder. Mozarts Arie „Dies Bildnis" in der „Zauberflöte" wird so zu ordnen sein:

2——2
1—1
1
3——3.

Vor mir liegt ein altes Kirchenlied: „Wie leuchtet schön der Morgenstern", in welchem der Text folgende, von der Musik treu nachgebildete Anordnung hat (die Zahl in der Klammer soll die Zahl der metrischen Füße eines jeden Gliedes anzeigen):

a (4) b (4) c (3) — a b c
d (1) d
e (2) e
f (2) f (4).

Doch ist zu merken, daß die Musik wegen ihrer strengern Symmetrie Glieder von unpaariger Taktzahl, innerhalb derer eine Einteilung in gleiche Abschnitte nicht weiter möglich ist, zu vermeiden sucht, daher die Vokalmusik Verse mit drei Hebungen gern in zwei Takte zusammenzieht oder zu vier Takten ausdehnt. Übrigens finden sich auch drei-, fünf- oder gar siebentaktige Glieder; ja es können vier und fünf Takte sich entsprechen (5 teilt sich meist von selbst in 2 + 3), z. B. bei Beethoven:



283. Die Freiheit des Rhythmus wird also öfter zur offenbaren Unregelmäßigkeit, bei der Entsprechung der Glieder wie bei der Wiederholung des Motivs. Zum Teil, wie bei der Schlußverlängerung, entsteht die Abweichung von der äußern Regel aus dem innern Drange der Empfindung, zum Teil aus untergeordneten Gründen der Abwechslung, der Gliedervermittlung, der Vorbereitung. So weisen denn die Perioden nicht nur Anhänge, sondern auch Einschiebsel und Einleitungen auf, ebenso die Sätze ganz abweichende Motive oder Motivteile; die Symmetrie bewegter Stücke wird manchmal um der Charakteristik willen unterbrochen. Kurz, auch die strenge Regelmäßigkeit ist nicht um ihrer selbst willen da, und der Meister verletzt die äußere Regel um einer höhern Regel willen, welche ihm das bewegte Gemüt vorzeichnet. Eine häufige Form, welche nach dem Gesagten als unregelmäßig erscheinen muß, sich aber in ziemlich einfachen Musikstücken findet und darum schon hier erwähnt werden möge, beruht auf der Dreiteiligkeit. Wenn nämlich der zweite Teil eines symmetrischen Ganzen (zunächst einer Doppelperiode) entweder sich zu weit vom Charakter des ersten entfernt oder die Wärme des Affektes ohne Rast weiter treibt, so wiederholt man oft (wenigstens annähernd) den ersten; der Ganzschluß steht dann nach dieser Wiederholung oder auch nach dem zweiten Teile.

Aber die Musik darf ohnehin nicht in so enge Schranken gewiesen werden, daß ihr nur immer die beste und vollkommenste Leistung gestattet bleibt. Da ist schon zwischen voll entwickelter Melodie und andern Tongängen zu unterscheiden, welche zwar an sich zu wenig bedeuten, aber als Zierat, wie die Ornamentik an die Bauwerke, an die Melodie sich anlehnen.

Dahin gehören Vorschläge, d. h. ungezählt bleibende, sehr flüchtige Noten, Figuren, d. h. die Auflösungen der Melodietöne in rasche Tonreihen mit verschiedenen Höhestufen (vorausgesetzt, daß sie wegen ihrer Raschheit nicht mehr wie volle Melodietöne wirken oder gar teilweise dissonieren), ganz kurze Themen (Motive) der Instrumentalmusik, die nur als Keime kunstreicher Entwicklung Beachtung verdienen, Arpeggios (Anschlag der Akkordtöne vor dem Zusammenklange), ferner die aus Figuren bestehenden Vor-, Nach- und Zwischenspiele, endlich beschleunigte Läufe, die zu wenig Wechsel und Charakter haben und so ihre selbständige Geltung verlieren. Alles dies hat zu sehr nur formellen Wert ohne tiefern Gehalt, ist Schmuck und Spiel und mehr oder weniger unregelmäßig. Manchmal finden wir auch die Melodie fast ganz der Harmonie und dem Rhythmus untergeordnet: abermals ein unregelmäßiges Verhältnis, das aber nicht sofort schon verwerflich ist. In den Stimmungen fehlen ja auch die Störungen nicht, und die Kunst verträgt recht gut einen gewissen Grad realistischer Nachahmung, wenn sie auch vorübergehend hinter dem höchsten und reinsten Ideale zurückbleibt. Wie in der Natur z. B. an einer Pflanze nicht bloß Blüte und Frucht von Wert sind, sondern mit diesen auch Blatt und Stamm, Verästelung und Zellengewebe, so wird man in der Gesamtheit musikalischer Leistungen oder in jedem großen Musikwerke neben der klaren, idealen, sprechenden Melodie, welche den warmen Erguß des Gemütes in reinster Form zum Ausdruck bringt, auch der freiern Bewegung, der minder klaren Tonverschlingung, den technischen Kunststücken und dem scheinbar regellosen Erguß sein Recht zugestehen. Die Vokalmusik kann freilich leicht darauf verzichten und muß es großenteils, weil ihre Stärke auf der von Empfindung gesättigten Melodie beruht; die notwendige Kürze ihrer Stücke läßt auch für anderes keinen Raum. Dagegen fehlt der Instrumentalmusik die volle Wärme des Ausdrucks; ihr steht aber andererseits ein erstaunlich weites Feld offen, um den ganzen Reichtum der Tonwelt teils mit charakteristischem Ausdruck, teils zum Zwecke des geistreichen Spieles geltend zu machen. Sie greift daher bisweilen sogar Motive auf (s. oben Beethoven), welche schon wegen ihrer Winzigkeit wenig von Melodie an sich haben und sich erst später zu ruhig schönen Tongängen und vollen Melodien mit klarem Ausdruck ausgestalten. In der „Phantasie" spielt die Kunst geradezu mit der Formlosigkeit; dieselbe ist ein musikalischer Dithyrambus, in dem die erregte Vorstellung und Empfindung keine andere Regel als die freigewollte anerkennt.

284. Auf einem sehr verschiedenen Wege dringt Regellosigkeit in die Musik ein durch eine Art der Verbindung mit dem Worte: hier wird das Gesetz der einen Kunst dem Gesetze der andern teilweise geopfert. Es liegt in der Natur der Sprache begründet, die Begriffe, und zwar gesondert und vereinzelt, durch den logischen Accent allein hervorgehoben, dem Verständnis

näher zu bringen. Wenn sich nun die Musik wesentlich nur die Unterstützung der Rede durch musikalische Töne zur Aufgabe macht, so geht der Fluß der Melodie, die Regelmäßigkeit des Zeitmaßes, die symmetrische Gliederung u. s. w. verloren. Es herrscht ein anderes Gesetz im Dienste des Verstandes und nicht mehr das rein musikalische im Dienste des Ohres und der Empfindung: so im Recitativ, im Melodrama und im eigentlichen Tondrama.

2. Das Lied.

285. Ohne ihre Selbständigkeit merklich zu beeinträchtigen und zu größtem Gewinn für ihre Verständlichkeit und Eindrucksfähigkeit verbindet die Musik sich mit der Sprache im Liede, d. h. der einfachsten, die Gesamtstimmung eines lyrischen Gemütszustandes ausprägenden Melodie, sei es, daß diese wirkliche Liedworte der lyrischen Poesie begleitet, sei es, daß sie ohne Worte nach Art des poetischen Liedes die Stimmung zum Ausdruck bringt. Die Gattung der Poesie, welche im engern Sinne Lied genannt wird, giebt in kurzen Strophen und schlichter Form ein rein lyrisches Stimmungsbild. Es ist vor allen andern Dichtungsarten geeignet und von Haus aus bestimmt, durch eine entsprechende, zwar einfache, aber ganz in warme Empfindung getauchte Musik gehoben und verklärt zu werden. Also reinste Lyrik verbindet sich hier mit reinster Melodie; beide treten in bescheidenem Umfange ohne Erkünstelung auf, halten sich in den Schranken regelrechter Form und streben nicht viele Einzelwirkungen, sondern mehr eine Gesamtwirkung auf das Gemüt an. Schon das echte Lied des Dichters zeichnet sich ja nicht durch Gedankenfülle im einzelnen, sondern vielmehr durch den warmen Hauch einer herrschenden Empfindung aus; die Musik aber wird, um ihre eigentümliche Wirkung nicht abzuschwächen, erst recht nur die Grundstimmung im allgemeinen durch eine solche Melodie wiedergeben, welche mehr über ganzen Versen zu schweben als am Inhalt der Einzelworte zu haften scheint, oder aber sie wird das eine und andere Wort aufgreifen, in welchem die Grundstimmung sich vornehmlich verkörpert, um diese durch Wiederholungen erst recht voll auszusingen. In der Volksweise „Morgenrot“ (s. Nr. 274) folgt die Melodie nicht merklich der natürlichen Betonung der Worte und macht sich vom poetischen Rhythmus ziemlich frei; aber das Bangen eines sonst mutigen Herzens fühlt man gut durch, und die Wiederholung des ganzen zweiten Teiles ist auf die Einprägung der Grundstimmung berechnet. Enger schließt sich die Melodie an den Wortaccent an in dem bekannten „Unter allen Wipfeln“, und sobald der schildernde Teil des Liedes in den Ausdruck reiner Lyrik übergeht, greift die Musik das „Warte nur“ und das „Balde“ auf, um deren Inhalt durch öftere Wiederholung tiefer einzuprägen. Das oben

erwähnte Exsultet des Kirchengesanges hat gleichfalls den Charakter eines Liedes, jedoch mit wechselnder Melodie in seinen Teilen. Wie frei und leicht schwebt hier der Ton über dem Worte und trägt die allgemeine Stimmung aufwärts!

286. Beim „Lied ohne Worte" will selbstredend die Instrumentalmusik nicht mit der Dichtkunst rücksichtlich der Bestimmtheit des Gefühlsausdruckes wetteifern, sie muß sogar den Schein davon bei diesem Übergriff in ein fremdes Gebiet möglichst vermeiden. Sie soll nur die Eigenart des „Liedes zum Worte" selbständig wirken lassen. Diese ist offenbar eine Realität für sich, welche der Text wohl verdeutlichen, aber weder durch seinen Zutritt schaffen noch durch seine Entfernung vernichten kann. Ausdruck und daher auch Sinn und Empfindung liegen schon in den Tönen an sich, sonst könnten diese den Eindruck der Textworte durch ihren Zutritt unmöglich fördern; denn was in der Ursache nicht enthalten wäre, könnte in der Wirkung nicht empfunden werden. Das unbestimmbare „Etwas" übrigens, was wir die Lyrik der Töne nennen wollen, ist doch seiner Natur nach etwas wahrhaft Bestimmtes wie jedes objektive Sein; wir können es vielleicht nicht begrifflich als dies und jenes von der Sprache benannte Gefühl umgrenzen, was in den Tönen lebt und in uns erregt wird, aber gar manches lebt im dunkeln Grunde des Gemütes, wofür man keinen Namen weiß. Kurz, das „Lied ohne Worte" wirkt genau ebenso wie das „Lied zum Worte", nur daß wir auf dieses die Bestimmtheit der Sprache übertragen; mit Unrecht, wenn wir damit die spezifische, mit Recht, wenn wir die generische Bestimmtheit bezeichnen wollen. Was wir im Ausdruck der Musik z. B. Trauer nennen, ist eigentlich nicht genau so viel als Trauer, es ist aber ein Ausdruck, der als Äußerung der Trauer sehr geeignet, als Äußerung einer andern Empfindung aber (sofern nur beide sich nicht ausschließen) ebenfalls verwendbar ist; oder in einem Bilde veranschaulicht, es ist ein Etwas, das gleichsam aus grauer Ferne auf mein Auge einen mehrdeutigen, darum aber doch keinen unwahren oder an sich unbestimmten Eindruck macht.

Darum bleibt nur die Frage, ob das instrumentale Kunstlied ohne die Ergänzung durch die Poesie noch ästhetischen Reiz genug besitze, um als Kunstschöpfung für sich zu gelten. Man wird diese Frage bejahen müssen, wenn nur Melodie, Harmonie und Rhythmus vorzüglichen Wert haben und nicht bloß ans Ohr schlagen, sondern in die Seele dringen — oder man muß aller Instrumentalmusik ihre Bedeutung absprechen. Die Instrumente entbehren ja gewiß der vollen Lebenswärme, die aus der lebendigen Stimme haucht, aber eine gewisse Stimmungswärme spricht doch aus ihnen, nachdem sie der Künstler hineingeströmt hat, und in allen genannten Beziehungen können sie über die Leistungsfähigkeit der Stimme hinaus eigenartige Wirkungen erzeugen. Diese Wirkungen müssen also auch angestrebt werden, um

den Abgang der poetischen Reize zu ersetzen: die Musik soll die beim „Lied nach Worten" teilweise geopferte Freiheit wieder zurücknehmen und ausbeuten, im übrigen aber dieselben Vorzüge der Liedmelodie anstreben.

287. Um nun überhaupt durch eine anspruchslose und kurze Melodie, sei es mit oder ohne Text, den Weg zum Herzen zu finden, wird vor allem ein *feines Gefühl für die einfachsten Mittel* der Musik erfordert. Die eigenartige Bedeutung der Tonschritte und Tonreihen (Motive), des Taktes und Tempos, des Tongeschlechtes und der Ausweichung muß dem Liedsetzer um so mehr geläufig sein, als er sich der ausgesuchten Künsteleien, der schweren und fernliegenden Übergänge, selbst der harmonischen Tonfülle im allgemeinen zu entschlagen und mehr auf die Wirkung des einfachen Melodietones unter allseitig schlichten Verhältnissen zu vertrauen hat. Hier, wenn irgendwo, herrscht der reine Idealismus der Musik, der nur das Beste zuläßt und nicht durch ungewöhnliche Mittel Beifall zu erschleichen oder Mängel zuzudecken braucht; es herrscht die Natur mehr als die erlernte Kunst. Darum ist die beste Schule des Liedsetzers die Belauschung der unmittelbarsten Tonäußerungen und deren Wirkung auf unbeeinflußte Hörer. Er schöpfe sodann aus dem Born *wahrer und abgeklärter Empfindung*. Gemachte Gefühle erzeugen hohle Melodien; gärender Unreife fehlt die klare Sicherheit, durch die allein das Lied die Herzen trifft. Die subjektive Empfindung muß gleichsam objektiviert werden, damit sie von persönlicher Einseitigkeit frei und geeignet werde, von andern nachempfunden zu werden. So wird das Lied, ohne zu viel von der natürlichen Wärme zu verlieren, doch durch die Kunst zum Ausdruck des Gemeingefühles umgestaltet. Das sichert ihm vor allen andern Musikgebilden durchschlagende und dauernde Wirkung. Die Melodie selbst wird dadurch jenes allgemeine Gepräge erhalten, das nicht den Eindruck jedes vereinzelten und untergeordneten Gefühlsmomentes zeigt, sondern Abbild der Grundstimmung, der alles belebenden Seele des Liedes ist; sie wird dadurch sowohl für den wechselnden Inhalt verschiedener Strophen passend, als auch für mannigfaltig geartete Hörer leicht faßlich. In dieser Allgemeinheit soll nun aber das Lied *treffende Charakteristik* eines bestimmten Inhaltes, der Trauer oder der Freude, des Mutes oder des Zagens, kurz, eben der Empfindung sein, die das Ganze trägt, nicht etwa ein farbloses, mehr auf Ausbildung der musikalischen Form zielendes Spiel. Ja das Lied braucht keineswegs auf den engen Kreis allgemein menschlicher Gefühle wie die genannten beschränkt zu werden; es liebt sogar die Anknüpfung an Zeiten und Gelegenheiten, Geschichten und Sagen; die Charakteristik wird in Fest-, Kriegs- und Siegesliedern, in nationalen Gesängen und lokalen Weisen nur um so anziehender. Doch muß es immer leicht möglich sein, sich in die Voraussetzungen hineinzudenken und -zufühlen.

288. Sehen wir mehr auf das Äußerliche der Form, so ist bescheidener *Anschluß an die Textworte*, wo solche vorliegen, durchaus erforderlich. Einiger Spielraum muß ja gewiß der Musik bleiben, wenn sie ihre volle Wirkung ausüben soll. Aber das Lied erhält seinen eigenartigen Reiz von dem schwesterlichen Zusammengehen zweier Künste, die sich gegenseitig ergänzen, verdeutlichen und verklären. Was die Dichtung ausspricht, hat die Musik in eine höhere Sphäre zu tragen, darin geht in diesem Falle ihr Beruf auf. Versmaß, Gliederung, Betonung, selbst Klang der Einzelworte und des Reimes darf ihr nicht gleichgültig sein, so sehr auch Wiedergabe der Grundstimmung die Hauptsache bleibt. Sonst wird der Komponist das Werk des Dichters zerstören; jene Dinge sind ja eben dessen Kunstmittel; sie sind auch in sich schon wesentlich musikalisch, müssen also in Tönen und Rhythmen irgendwie nachgebildet werden, um mit doppelter Kraft zu wirken. Der deutschen Sprache fehlen die Mittel, einem gegebenen Versmaße abwechselnde Rhythmen zu geben; da helfe die Musik ohne Zerstörung des Metrums nach, z. B. durch mannigfaltige Darstellung des Trochäus, , , , u. s. w. Sie suche eine gewisse Steifheit des poetischen Rhythmus durch sinngemäße Beschleunigung aufzuheben, indem sie z. B. vier poetische Takte in zwei bewegtere zusammenzieht, oder durch passende Verzögerung (vier und fünf Takte statt drei oder vier). Insbesondere steht es ihr zu, das Mittel der Wiederholung ausgiebig zu verwenden, was namentlich am Schlusse angemessen sein kann. Sie bilde das Reimverhältnis durch Tonika- und Dominantschluß und Wechsel der Motive nach, und wo die Poesie versagt, trete sie mit ihren Mitteln helfend ein, hindere z. B. das Auseinanderfallen reimloser Strophen oder achtzeiliger, in der Mitte nicht gebundener Gebilde durch Vermeidung völligen Abschlusses, d. h. durch Bildung guter Doppelperioden. Auch durch sehr maßvollen Gebrauch der Figurierung und der Modulation kann die Poesie unterstützt werden. Von solchen Grundsätzen haben sich Fr. Schubert, Schumann und Mendelssohn leiten lassen.

289. Ferner ist das Lied für den *Gesang* bestimmt und danach einzurichten. Auch deshalb ist in melismatischen Verzierungen und ähnlichen Künsten, in Rhythmus und Harmonie Maß zu halten und auf leichte Treffbarkeit der Intervalle zu achten. Der Tonumfang überschreitet am besten die Oktave nicht weit oder beschränkt sich noch mehr; das italienische Lied kann hier als Muster dienen.

Das „Lied ohne Worte" hat sich der äußern Fessel des Textes entschlagen, schaltet also in formeller Beziehung freier und läßt die Instrumente in ihrer eigenen Sprache Naturgefühle, soweit, so schlicht und so schön sie es vermögen, aussprechen. Durch lange Übung am Worttexte, welche überall der selbständigen Instrumentalkunst voraufgeht, hat die Musik ihre eigenen

Kräfte bis zu dem Grade gebildet und gestählt, daß sie nunmehr der Stütze entraten kann; in derselben Schule hat das Ohr des Hörers gelernt, die Melodie als unabhängige Kunstschöpfung zu würdigen. Das Instrumentallied gehört einer eigenartigen Stufe der Kunst an. Es hat in der That auch heute noch Mühe, sich die gebührende Geltung zu verschaffen, da es der beliebten Gesangsmelodie zu nahe und dem Bereiche der entwickelten Instrumentalkunst noch zu fern steht. Dennoch wahrt es mit genügender Treue den Charakter und die Vorzüge des Liedes, um als Spielart desselben zu gelten; nur darf man außer dem instrumentalen Spiel, das mehr formelle Reize bietet als die gewöhnliche Liedmelodie, nicht auch noch nach der Seite des Empfindungsausdruckes entsprechende Forderungen stellen; denn dieser ist und bleibt, wie schon die oft nötig befundenen Aufschriften (z. B. „Herbstgefühl") beweisen, an sich sehr unbestimmt und unbestimmbar.

290. Auf der entgegengesetzten Seite steht neben dem mustergültigen Kunstliede das freie *Volkslied*, darf aber trotz einiger Mängel eine ungleich größere Bedeutung beanspruchen. Wir verstehen hier nicht volkstümliche Lieder, d. h. ins Volk gedrungene und freudig aufgenommene Kunstlieder, sondern solche Lieder, die vor oder außer der geschulten Kunstthätigkeit aus der Masse des Volkes herauswachsen. Wir finden solche bei allen Völkern, welche das poetische Volkslied ausgebildet haben, bevor oder ohne daß sie in der bewußten Kunst etwas Bemerkenswertes geleistet hatten, und noch neben der Kunstmusik, seitdem diese sich entwickelt hatte. Diese Lieder stehen rücksichtlich des Ausdruckes nicht zurück; Unmittelbarkeit, Wärme, Kraft oder Innigkeit, Klarheit und Frische zeichnen sie aus. Ihre Form allein ist frei bis zur Ungebundenheit, ohne strenges Ebenmaß und öfter ohne feste Tonalität, ohne Vermittlung der Glieder und gleichmäßige Vollendung aller Teile. Die Sorge für das Einzelne wird leicht dem kräftigen Gefühlserguß geopfert, kleinere Fehler werden nicht beachtet, wenn nur das Ganze wirksam ist. Was man lehren und lernen kann, darin hat das Volkslied seine Stärke nicht; aber das innerste Geheimnis der mächtigen Wirkung ist ihm desto besser bekannt. Das Kunstlied selbst muß es ihm ablauschen und besitzt es nie so völlig und muß zu andern Mitteln als Ersatz des Mangels seine Zuflucht nehmen. Das Beste, nämlich naive Treue und ideale Einfachheit, kommt ihm immer von dort, wie die versetzte Pflanze am besten gedeiht, wenn man ihr ein Stück des Mutterbodens mitgiebt. Das Volkslied ist ganz Inhalt und Stimmung, das Kunstlied hat mehr Stil und Glätte in der Form.

291. Der Grad der formellen Vollendung des Liedes entscheidet wesentlich die Frage bezüglich der *harmonischen Begleitung*; doch kommt die Beschaffenheit des Inhaltes und die Bestimmung des Liedes mit in Betracht. Das gesungene Lied ist als lyrischer Ausdruck der Empfindung, die

zu einer leicht mitteilbaren Allgemeinheit abgeklärt worden, zunächst für den Einzelvortrag oder unisonen Gesang vieler bestimmt. Die Melodie, auf deren charakteristischer Schönheit der Wert des Liedes vor allem beruht, kommt so entschieden zur Geltung. Die instrumentale Begleitung aber, welche der Wirkung der vollen Menschenstimme einigen Eintrag thut, hat doch auch wieder ihre eigenen Reize, besonders wenn der Gesang einer größern Zahl von Stimmen durch ein harmonisches Instrument getragen wird. Je individueller die Liedstimmung ist, desto eher will es monodisch vorgetragen werden und duldet höchstens eine sehr bescheidene instrumentale Begleitung. Aber auch sonst sollen die Instrumente sich dem Gesange und die Begleitstimmen der Melodie gebührend unterordnen. Natürlich sind z. B. Bundes- und Gesellschaftslieder keine Monodien und lieben vielmehr harmonische Vielstimmigkeit des Gesanges und der Begleitung. Zum Gesellschaftsliede paßt abwechselnder, dramatisierender Vortrag. Für Massen bestimmte Gesänge sind kräftig und einfach zu halten, wie in der Melodie, so auch in der musikalischen Begleitung, die jedoch in den Zwischenspielen um so freier und leichter sich bewegen darf, als der Massengesang getragen und schwer erscheint. Das höhere Kunstlied bekundet auch durch vielstimmigen Satz, der sich zu polyphoner Mannigfaltigkeit erheben kann, und durch entsprechende Begleitung seinen Ursprung. Das „Lied ohne Worte" endlich bringt die Mittel der Instrumentalmusik in einem Maße zur Anwendung, das nur eben noch mit dem Liedcharakter vereinbar ist. Es kann der Harmonie nicht entbehren; auch wäre der Vortrag auf einem der Menschenstimme zu ähnlichen einstimmigen Instrumente, z. B. der Flöte, schon eben darum ungeeignet; zu große Ähnlichkeit mit dem gesungenen Liede nach irgend einer Seite wird zum Nachteil des Instrumentalliedes gereichen, das von vornherein nach dem Vermögen des unbeseelten Werkzeuges für sich allein betrachtet und nicht mit der vollkommenern Gattung verglichen werden will. — Einzelnes über die Harmonisierung des Liedes s. weiter unten.

292. Zum Schlusse ist hier noch des durchkomponierten Liedes zu gedenken. Es hat seinen Namen davon, daß ein strophisch gegliedertes Lied nicht eine und dieselbe Melodie wiederholt, sondern in einzelnen oder in allen Strophen verschieden behandelt wird. Den Übergang bildet eine größere Mannigfaltigkeit in der bloßen Begleitung, wodurch das Lied in seinen verschiedenen Strophen vielförmig, bewegt und malerisch zu werden beginnt. Sie kann beim Kunstliede angemessen sein, schon um des formellen Reizes willen. Sodann bei der Romanze, der episch-lyrischen Erzählung, welche im ganzen ohne heftige Erregung bleibt, aber das wechselnde Spiel der Stimmung bei wechselnden Ereignissen in variierter Begleitung leise durchklingen läßt. Die Instrumentalromanze ergeht sich ohne tiefe Erregung in schlichten Tonweisen, die jedoch immer etwas von epischer Feierlichkeit

bewahren und bei liedartiger Strophenteilung die leisen Wallungen des Gemütes wie leichtes Wellengekräusel auf ruhiger Wasserfläche erkennen lassen. Die Ballade hat mehr dramatische Unruhe, mehr Charakteristik im einzelnen, mehr Wechsel und Gegensätzlichkeit in den Teilen. Die Musik kann davon Anlaß nehmen, den Fortschritt der Stimmungen, ihren Kampf und Gegensatz durch Variierung der Melodie in einigen oder allen Strophen bestimmter auszuprägen. So entsteht die durchkomponierte Ballade, welche sich vornehmlich für monodischen Vortrag eignet; wird sie von einer Menge gesungen, so wird der zarte Wechsel des Ausdruckes erschwert, und es äußert sich mehr die Ergriffenheit des Publikums, das den dargestellten Scenen beiwohnt, als der an ihnen unmittelbar beteiligten Personen. Die Ballade darf freier modulieren, Zwischenspiele einlegen u. s. w. und führt vom einfachen Liedtone zu dem bewegtern und wechselvollen größerer Kompositionen hinüber und bahnt eine neue Gattung der Musik, nämlich die dramatische, an. Als Meister in der musikalischen Ballade sei genannt C. Löwe, in der rein instrumentalen Form derselben Fr. Chopin.

Das Lied verwirklicht am besten die reine Melodie. Daher bedienen auch größere Instrumentalkompositionen sich noch oft des Liedes nicht nur zu willkommenen Ruhepunkten, sondern wegen des innern Wertes eines einfachen, klaren, warmen Gefühlsausdruckes. Die umfangreichern Kunstformen sind selbst erst aus dem Liede, durch Variation, Figuration, Nachahmung, Anwendung auf epische und dramatische Stoffe, endlich durch bloße instrumentale Fortbildung entstanden. Das Lied selbst drängt dahin, die engen Schranken der reinen Lyrik zu durchbrechen und sich charakteristischer, mannigfaltiger, objektiver zu gestalten.

Näheres über die besondere Gattung des Kirchenliedes s. weiter unten.

Das Chorlied und die Arie werden Nr. 344 f. und Nr. 342 f. zur Sprache kommen.

3. Marsch und Tanz.

293. Rich. Wagner sagt nicht mit Unrecht („Oper und Drama"), daß „die Tonkunst ihre Formen dem Tanze und dem Liede verdanke". Das Lied ist die Grundform aller Melodie; Marsch und Tanz zeigen die einfachste Gestalt des Rhythmus. Zwar erfordert auch das Lied eine rhythmische Gliederung, aber reiner und mächtiger erscheint dieselbe in der Körperbewegung und derjenigen Musikgattung, welche nur diese zu begleiten zunächst bestimmt ist.

Die Musik kann den Rhythmus, d. h. eine künstlerisch geregelte Zeitbewegung, nicht entbehren. Denn die Ordnung als Mutter der Einheit ist Grundbedingung jeder Kunst; die Tonkunst aber erwartet von der Zeit-

ordnung vor allem ihr Maß und Gesetz. Darin kommt sie mit der Poesie überein, die sich gleichfalls in der Zeit bewegt und die Rhythmik in Vers- und Strophenbau walten läßt. Die bildenden Künste weisen ein ähnliches Gesetz auf in den räumlichen Proportionen.

294. Der Marsch als Musikstück ist die musikalische Nachbildung eines deutlich fühlbaren Bewegungsgesetzes menschlicher Schritte. Nicht jede Bewegung, auch nicht der einfache menschliche Gang eignet sich für die musikalische Darstellung; es muß das Gesetz der Bewegung scharf ausgeprägt sein, um für sich allein ästhetisches Interesse zu erwecken. Der Soldatenschritt ist es zunächst, bei welchem aus mehrfachem Grunde das Zeitmaß sich auffallend kenntlich macht; ein Seitenstück dazu bildet der feierliche Schritt bei gewissen öffentlichen Aufzügen. Man unterscheidet Militärmärsche, Festmärsche und Trauermärsche. Nun kann aber die Regelung und sogar die Belebung des Rhythmus schon durch den bloßen Trommelschlag erzielt werden. Was unterscheidet also den musikalischen Marsch? Vor allem der Wohlklang der musikalischen Töne, welcher durch ein neues ästhetisches Moment den Geist anregt, während der rohere Trommelwirbel vorwiegend auf die Sinne wirkt. Die höhere Kunst hat sich vollends über den nächsten praktischen Zweck erhoben zur melodischen Darstellung von Stimmungen und Ideen. Sie schafft außerdem dort, wo sie frei schaltet, höhere Nachbildungen der im wirklichen Leben vorkommenden Märsche, indem sie z. B. auf der Bühne den feierlichen Gang manchmal durch den Marschrhythmus über die Wirklichkeit hinaushebt; so handelt ja auch die Dichtkunst, wenn sie die gewöhnliche Rede rhythmisch gestaltet, und die Musik selbst, wenn sie in der Oper manches ganz gegen die Gewohnheiten des Lebens singen läßt. Religiöse Aufzüge sind für eine solche Idealisierung, die sie über die Alltäglichkeit erhebt, besonders geeignet.

295. Eine marschartige Musik wird es wohl von jeher gegeben haben. Kein Element der in der Zeit sich bewegenden Kunst liegt so tief in der menschlichen Natur begründet wie der Rhythmus. Der griechischen Kunst hat dieser sein Gepräge ganz unverkennbar aufgedrückt. Daher finden wir ein eigenes Taktmaß, das ausnahmslos für den Marschtypus in Poesie und Musik bestimmt war. Es ist der Anapäst ∪ ∪ –́. Zwei Takte mit einem stärkern und einem schwächern Accent entsprechen dem wechselnden Auftreten des rechten und des linken Fußes. Die Sätze bildete man viertaktig. Unter den spartanischen Marschweisen des Tyrtäus finden sich auch achttaktige Perioden; es scheint, daß vier Perioden eine Strophe bildeten. Dies ist auch die Grundform unserer Marschmelodien: vierteilige Sätze in geradem Takt, die durch Verdoppelungen zu Perioden und größern Gebilden ausgestaltet werden. Diese Gliederung wurde dann auch auf das einfache Lied angewendet, wobei man etwa Schifferlieder als natürlichste Vermittlung

denken kann, und beherrscht fast ganz unsere Instrumentalmusik, zu welcher der wesentlich rhythmische Marsch eine nahe Beziehung hat. Das Tempo kann angemessen um das Doppelte beschleunigt werden (da die Verdoppelung zweier Einheiten im Wesen der Schrittbewegung liegt), überhaupt aber nach den Umständen wechseln. Unsere Parademärsche zählen 75, die Geschwindmärsche 108 und die Sturmmärsche 120 Schritte in der Minute. Im allgemeinen ist Raschheit des Tempos zur scharfen Ausprägung des Rhythmus geeigneter. Aus demselben Grunde passen für den Marsch besser die stärkern Blasinstrumente; ebenso das harte Tongeschlecht wegen der entschiedenen Bestimmtheit, mit der seine Intervalle ins Gehör fallen. Einen Vorteil hat allerdings das Klavier mit den Bläsern gemein: die schroffe Absetzung der Töne gegeneinander; ausdrucksvoll ist auch dessen festgedrungene Vielstimmigkeit. Das Klavierstück giebt ein zwar abgeschwächtes, aber doch wirksames und darum sehr beliebtes Abbild des instrumentierten Marsches (seit Couperin, um 1700, in Gebrauch). Die Molltonart paßt für den besondern Charakter des Trauermarsches. Die melodische Gestalt des Marsches muß sehr einfach sein, so daß die Melodie gegen den Rhythmus, die Tonvariation gegen die Tonstärke (den Accent) zurücktritt; wiederholter rascher Anschlag des gleichen Tones und charakteristische Intervalle sind um so beliebter, je mehr an der volkstümlichen ältern Form festgehalten wird. Auch die Harmonie muß auf eine schlagende Wirkung berechnet sein. Die ausgebildete Kunstform bezweckt und erreicht im Marsche die entsprechende Fülle und Kraft zur Gesamtwirkung auf die in Bewegung zu setzenden Massen durch Anwendung der Harmoniemusik oder des verstärkten Orchesters (Nr. 272 f).

296. Der ältere Bau dieser Art von Musikstücken schließt sich, wie sich soeben ergab, an die wesentliche Zweiteiligkeit des Marschrhythmus an, d. h. es wird nicht nur der Satz (vier Takte) durch Verdoppelung zur Periode gestaltet, sondern auch die Periode wieder zu einer andern in Gegensatz gebracht. Aber Meister wie Händel, Gluck, Beethoven, Schumann und andere haben die Dreiteiligkeit zum Gesetz erhoben. Zu den zwei normalen Teilen, welche das Taktmaß des Marsches als solches verkörpern, kommt als Steigerung und Abschluß ein Trio, das wiederum zweiteilig zu sein pflegt (Nr. 302. 304). Es steht zwar in naher rhythmischer Verwandtschaft zu den beiden ersten Teilen, hebt sich aber teils äußerlich durch Wechsel der Tonart, reichere Figuration, polyphone Gegenbewegung, Dreistimmigkeit im Gegensatze zur vorausgehenden Zweistimmigkeit (dieses ehedem strenge Gesetz gab ihm den Namen), teils innerlich durch stärkern Ausdruck der die bewegten Massen beseelenden Stimmungen in getragener, breiter ausgestalteter Melodie gegen die rhythmisch belebtern, aber wenig liedmäßigen, vorwiegend nur die Bewegung darstellenden ersten Teile ab. Durch Wiederholung dieser kehrt

dann das Musikwerk zu dem Anfang der Entwicklung zurück; der Kreis ist geschlossen. Im Beginn hat die Stimmung dem Bewegungsgesetze weichen müssen, aber sie schlummerte doch im Rhythmus; dann machte sie sich in der liedmäßigen Melodie frei; da aber durch diese der Marschcharakter verdunkelt wird, so tritt eine rückläufige Bewegung ein. Das Bedürfnis, einer Stimmung Ausdruck zu geben, bekundet die Musik also auch im Marsche; sie will sich mit dem schwächern Ausdruck derselben, ohne den auch die ersten Teile keinen höhern Wert hätten, nicht einmal begnügen. Welche Arten der Stimmung von den Tönen getragen und übertragen werden, zeigt sich bei dieser Musikgattung um so offenbarer, je nähere Beziehung sie zur räumlichen Bewegung hat. Es tritt recht greifbar zu Tage, welche Wirkung der Trauer-, Fest- oder Kriegsmarsch auf die Gemüter hat und haben muß. Von der Wirkung aber schließt man mit Recht auf den entsprechenden Inhalt der Musik und auf die Stimmung, aus welcher diese hervorgegangen ist: Trauer, Jubel, Todesmut u. dgl.

297. Was die dreiteilige Anlage betrifft, so findet sich diese, so gut wie die rhythmische Gliederung, beim Liede wieder. Freilich kann nur in der Theorie von einer eigentlichen Übertragung die Rede sein; in Wirklichkeit werden Lied, Marsch und Tanz ungefähr gleichzeitig entstanden sein. Mit der „Übertragung" hat es aber insofern seine Richtigkeit, als das rhythmische Element, weil mehreren Künsten gemeinsam, von der melodischen Musik anderswoher entlehnt wird, während es der Marschmusik in ganz anderem Sinne wesentlich ist. Ebenso fällt hier die Entwicklung des Musikstückes vom rhythmischen zum melodischen Charakter im Trio viel mehr in die Augen; wir glauben zu sehen, wie die Melodie aus dem Rhythmus geboren wird. Darum *scheint* uns also das Lied nicht ganz ohne Grund einer spätern Entwicklungsstufe der Musik anzugehören.

298. Aber das wesentlich rhythmische Musikstück ist doch wohl ursprünglich selbst *Marschlied* gewesen oder beanspruchte nur als solches litterarische Bedeutung. Dieses älteste Lied schloß ohne Zweifel Rhythmus, Melodie und Worttext einheitlich in sich; die Sonderung hat, soviel sich ermitteln läßt, erst später stattgefunden, indem jedes der drei Elemente eine größere Selbständigkeit beanspruchte. Da nun die Melodie recht eigentlich die Seele der Musik ist, so konnten wir mit gutem Rechte als Normalform das Lied an die Spitze stellen und alle übrigen Musikstücke, in denen entweder der Rhythmus oder das Wort ein Übergewicht über die Melodie gewinnt, folgen lassen. Das Lied kann auch bei dem geringsten Umfange und der bescheidensten Gliederung ästhetischen Wert haben. Dennoch liegt auch in ihm selbst ein Trieb zur Fortentwicklung. Denn die Empfindung kann in den engsten Schranken sich nicht immer genugthun und veranlaßt bei Durchbrechung derselben zunächst Unregelmäßigkeiten (Erweiterungen oder Anhänge, wie

solche auch in Märschen vorkommen), dann aber das Hervortreten eines charakteristischen Gegenbildes des zuerst gezeichneten Stimmungsbildes. Die Forderung künstlerischer Geschlossenheit führt dann die rückläufige Kreisbewegung herbei. Diese kennzeichnet also weitaus die meisten Kunstgebilde der Musik.

299. Das Tanzstück steht dem Marsche so nahe, daß nur die Unterschiede beider kurz angedeutet zu werden brauchen. Jenes ahmt nicht den schweren, einförmigen Anschritt großer Massen, sondern den hüpfenden, mehrgestaltigen Tanzschritt einer kleinern Anzahl von Personen nach. Es kommt nicht mehr so sehr auf Kraftentwicklung an; die Bewegung ist leichter und liebt durchaus (jedoch nicht ausschließlich) den ungeraden (springenden) Takt. Nichtsdestoweniger bleibt im ganzen doch der rhythmisch-dynamische Charakter des Marsches: Maß und Takt müssen zur Regelung der Körperbewegung klar und scharf ausgeprägt werden. Die größere Mannigfaltigkeit des Tanzrhythmus ergötzt das Auge mehr und fordert, zumal auch wegen des zartern Charakters, statt der Schlaginstrumente (Trommel, Tamtam) zur Begleitung um so eher Gesang (Tanzlied!) oder Instrumentalmusik. Der Tanz läßt seiner Natur nach eine Vergeistigung eher zu. Von vornherein liebt er daher unter den Instrumenten diejenigen, welche durch den zwar scharfen, aber doch feinen Saitenton den Geist anregen. Der Tanz läßt aber auch die dramatische und sogar die symbolische Darstellung zu; die Kunstleistung scheint sie sogar zu fordern. Das führt uns über den einfachen Ausdruck einer lyrischen Stimmung hinaus.

300. Der Tanz unter Begleitung von Gesang und Spiel, welches letztere so gut wie beim Marsche unentbehrlich ist, gehört ohne Zweifel zu den natürlichsten Äußerungen der innern Stimmung. Die ältern Tänze standen als Reihentänze, die schrittweise fortschreitend und nicht sprungweise sich drehend (wie die Rundtänze) ausgeführt wurden, der Marschbewegung sehr nahe. Dieser Art sind das bekannte Menuett und die ebenso bekannte Polonaise. Neben diesen haben Walzer und Mazurka und einige andere Nationaltänze künstlerische Ausbildung gefunden. Die Musik ist zunächst an die Rhythmen und die Tanzfiguren gebunden, hat also zur Grundform gewöhnlich zwei dreiteilige Takte, die in gleicher oder ähnlicher Form wiederkehren. Wieder zwei Takte, wie beim Marsch, obwohl einer zu genügen scheint; denn die Kunst will statt ungeteilter Einfachheit überall Einheit in der Mehrheit. Das Tanzlied kann nur ein sehr einfach gegliedertes Volkslied sein; der beliebte Refrain konnte am längsten noch den Tänzern selbst überlassen werden. Die Instrumentalkunst drängt nun unaufhaltsam zu weiterer Gliederung: 2×2 Takte bilden erst ein ästhetisches Ganzes, einen Satz. Der Satz aber fordert einen Gegensatz; also gestaltet sich von selbst die Periode aus acht Takten. Wiederum erscheint nun die Periode erst als ganz voll-

endete Grundform (sie entspricht ja erst dem ausgebildeten, d. h. zusammengesetzten Satze der Sprache, der gleichfalls Periode heißt); daher drängt die Kunst dazu, aus zwei Perioden zwei irgendwie entsprechende Teile zu gestalten. Dieses Schema hat schon der Kindertanz:

„Mir ist eine Gans gestohlen, das ist mir nicht lieb;
Wer die Gans gestohlen hat, das ist der Gänsedieb";

nur wird hier der achte Takt beider Verse durch eine Pause ersetzt. Wird bei der zweiten Periode der Rundtanz in umgekehrter Richtung ausgeführt, so bildet sie zu der ersten bei aller Ähnlichkeit doch auch einen Gegensatz. Die Melodie ist ein treues Abbild der rhythmischen Anordnung.

301. Da aber die Dreiteiligkeit die beliebteste Gliederung der vollkommenen Kunst ist (Nr. 296), so wird das Trio angefügt, in dem alle melodischen und harmonischen Mittel der Musik zum Ausdruck der Stimmung aufgeboten werden. Der Tanz hat in der Eigenart der Bewegung und des ungeraden Taktes eine vortreffliche Handhabe, durch Accent- und Figurenwechsel die Stimmung in ihrer Entwicklung und ihrer Zu- und Abnahme zu ergreifen. Indem nun das Trio durch den wiederholten Teil eingerahmt wird, bleibt die Dreiteiligkeit des ganzen Musikwerkes in anderer Weise erhalten; das Rhythmische der Tanzbewegung tritt wieder in sein volles Recht ein. Das Stimmungsbild, meist Ausdruck heiterer Freude oder wehmütiger Trauer, wird also im Trio vorwiegend melodisch gezeichnet, kann aber auch schon in dem rhythmischen Motive und dessen vielgestaltiger Wiederkehr ausgeprägt werden (Fr. Schubert, Chopin u. a.).

302. Der Tanzrhythmus unterscheidet sich vom Marschrhythmus durch ungleich größere Geschmeidigkeit behufs Darstellung innerer Vorgänge; und eben darum ist es eine grobe Entartung, wenn Ausdruck und Grazie der rohen Lust, zu stampfen und zu lärmen, geopfert wird und die Musik sich zur Förderung derselben hergiebt. Schon die Griechen empfanden frühzeitig das Bedürfnis, das Tanzlied echt künstlerisch zu verklären. Staatsmänner und selbst Philosophen hielten es nicht unter ihrer Würde, sich mit dieser Frage zu beschäftigen. Marsch und Tanz wurden unumgängliche Bildungsmittel der Jugend, beide fanden aber auch Aufnahme in das Kunstdrama. Es gab Waffentänze und Festtänze. Eine besondere Bedeutung gewannen letztere, wenn ihr Inhalt und ihre Bestimmung religiöser Natur waren. Die von alters her mit Tanz verbundene Mimik führte weiter zur Darstellung von mythologischen Stoffen, also auch zu halbdramatischer Musikbegleitung. Von da aus kam man zu feierlichen Chorreigen, die durch Aufnahme in das Programm bürgerlicher und religiöser Feste und halbreligiöser Theatervorstellungen drei Künste in gleicher Weise zu hoher Vollendung brachten: Orchestik, Poesie und Musik. Merkwürdig ist, wie Plato darauf dringt, daß Tanz und Gesang in seinem Idealstaate eine festgeregelte,

vorschriftsmäßige Form und eine religiöse Weihe erhalten. Er schlägt sogar vor, es sollten ernste Dichter und Musiker durch Auswahl und zeitgemäße Umgestaltung eine offizielle Sammlung guter alter Gesänge und Tänze veranstalten (Ges. 7, 799. 802).

303. Mit viel höherem Ernste wurde selbstverständlich der religiöse und halbreligiöse Tanz bei den Juden gepflegt. David wird nach Erlegung des Goliath unter Tanz und Musik gefeiert; die Worte des Tanzliedes oder ein Doppelvers desselben lautete: „Saul schlug der Feinde tausend, und David schlug zehntausend" (rhythmisch wohl so zu messen: ∪ ⏑ ∪ ⏑ ∪ ⏑ ⏑ || ∪ ⏑ ∪ ⏑ ∪ ⏑ ⏑). Als König tanzt David singend vor der Bundeslade (s. 1 Kön. 18, 6 f. 1 Par. 15, 27 ff.). Das Christentum hat heilige Tänze nicht verschmäht; in Spanien und in den spanischen Kolonien sind solche bei Prozessionen und sonst an Festtagen noch in Übung. Ein merkwürdiges Erbstück aus dem frühern Mittelalter ist die Echternacher Springprozession, welche nach der alten Tanzweise noch alljährlich gehalten wird. Sie ist oder wurde in ihrem Verlaufe eine *symbolische* Feier des Christentums. Eine solche oder ähnliche Symbolik kann natürlich die Musik nur indirekt darstellen, d. h. in Liedern, nach deren Texte sie ihre Weisen charakteristisch gestaltet; aber das ist nur eine sehr entfernte Beziehung und kaum nennenswert.

304. Die Bedeutung der Tanzstücke für die Entwicklung der Musik besteht zunächst, wie beim Marsche, in der Vollkommenheit des *Rhythmus* und in der mit dem Trio gegebenen *zusammengesetzten* Form. Die strenge Regelmäßigkeit des Taktes und des Einschnittes nach jedem Satze und jeder Periode, ferner der leicht melodischen Bewegungseinheit ist sehr geeignet, den Gang und Fluß der Musik zu regeln. Darum übten besonders ältere Meister ihre Schüler durch Tanzstücke sowohl in dem mechanischen Teile der Kunst als auch in dem ausdrucksvollen Vortrage und gewöhnten sie an eine Reihe mannigfaltiger Motive. Das Trio führt zuerst entschieden über die einfachste Grundform der Musik (Satz- und Periodenbau) hinaus zu jener Mehrteiligkeit, welche auf entschiedenem Gegensatze und dessen Wiederauflösung beruht.

305. In der „Suite" (Partie) verband man (seit dem 16. und 17. Jahrhundert) Tänze verschiedenen Charakters zu einem Ganzen mit kunstgemäßen Überleitungen. Inhalt und Gliederung wurden nun reicher (Seb. Bach), und die Ausdrucksmittel des vollen Orchesters konnten herangezogen werden (Fr. Lachner).

Die Sonate und die Oper haben den Einfluß der Tanzstücke erfahren (das Menuett!); der Instrumentalstil hat sich nicht zum wenigsten an der Suite so großartig herausgebildet, und Tanzstücke zu mimischen Vorstellungen (Ballette) haben dem Musikdrama noch ganz besonders vorgearbeitet. Die

letzte Art wahrt nicht mehr die Strenge des Rhythmus und die Einheit der Motive, weil sie einer wechselvollen Scene sich anschließt. Vor allem wird aber bei allen pantomimischen Darstellungen die Würde der Kunst gefährdet.

4. Das Recitativ.

306. Außer dem Lied, Marsch und Tanz muß als weitere Grundform der Musik, wegen ihrer Bedeutung für das Drama und den Kirchengesang, die recitative Musik oder der Sprechgesang angesehen werden. Es ist (im allgemeinsten Sinne) diejenige Gattung, in der sich *Rhythmus, Melodie und Harmonie einer gehobenen Rede völlig anbequemen*, so daß die eigenen Gesetze der Musik sich dem Gesetze des Redevortrages dienend unterordnen. Wie bei Marsch und Tanz das mehreren Künsten gemeinsame Gesetz des strengen Zeitmaßes die musikalische Formbildung teils beschränkt teils beherrscht, so beansprucht im Redegesang ein ganz fremdes Gesetz denselben Einfluß; jenes kann nicht ohne Grund eine Selbstbeschränkung der Musik zur vollkommenen Durchbildung eines ihrer Elemente (des Rhythmus) genannt werden, während in dem letztern Falle alle Kräfte der Musik zur Unterstützung der Rede dienen und ihre selbständige Entwicklung opfern müssen. Im Liede geben Musik und Text ungefähr einen gleichen Teil ihrer Selbständigkeit auf, wenn anders ein ganz richtiges Verhältnis obwalten soll; weder die eine noch die andere Kunst tritt schlechthin in eine dienende Stellung. Daß aber auch ein Verhältnis der Ungleichheit nicht an und für sich ein verkehrtes ist, beweist eben das Recitativ, das sich zu allen Zeiten neben dem Liede behauptet hat.

307. In jeder Rede findet sich wechselnde Tonstärke, Tondauer und Tonhöhe; alles dies ist nach Völkern und Individuen verschieden. Eine auffallende Abweichung von dem, was gewöhnlich gehört wird, nennt man ein „Singen". Die gehobene Rede läßt gern ein bewußtes, auf den rednerischen und ästhetischen Eindruck berechnetes „Singen" vernehmen; auch ein gewisser prosaischer Rhythmus stellt sich nicht selten ein. Kommen nun zu Kunstzwecken noch rein musikalische Töne (s. Nr. 38) in Anwendung und werden dieselben, mit etwas melodischer Färbung, zugleich in die Gesetze der Tonalität (und Harmonie) eingeschlossen, so entsteht das eigentliche *Recitativ*, das man in Noten setzen, spielen und harmonisch begleiten kann. In dieser Art trugen bei den Griechen die ältern Dichter sowohl epische wie jambische Gedichte vor. Die christliche Kirche bediente sich von Anfang an einer ähnlichen Vortragsweise, sei es daß sie dieselbe von den Griechen oder anderswoher entlehnte. Nach Helmholtz (Tonempfindung S. 393) sind die Vortragszeichen der griechischen Kirche dem demotischen Alphabet der Ägypter entlehnt. Andere glauben, das kirchliche Recitativ sei ein Erbstück der Hebräer, die ohne Zweifel die Psalmodie als Sprechgesang behandelt haben und

deren älteste Bibelhandschriften schon das bekannte System der Lesetonzeichen enthalten. Unser dramatisches Recitativ wurde um 1600 unter ausdrücklicher Berufung auf die Griechen und auf die musikalischen Anklänge im Redevortrage und zum Zwecke des natürlichen Ausdruckes des Wortsinnes und der in demselben sich äußernden Empfindung geschaffen und rasch fortgebildet, von Anfang an auch harmonisch begleitet (Peri, Monteverde u. a.).

308. Der Sprechgesang bewegt sich in dem ganzen weiten Spielraume, der die eigentlich rhythmische und melodische Musik trennt von jenen Kadenzen und andern halbmusikalischen Elementen, welche wir besonders in der affektvollen oder gezierten Rede und wieder zumeist beim Gebrauche von Interjektionen, Redefiguren und am Satzschlusse beobachten. Im Kirchengesange bildet indes der Ton, in welchem die Epistel vorgetragen wird, zu dem Präfationstone einen auffallenden Kontrast. Ebenso kann es nichts Verschiedeneres geben als einen Wagnerschen Sprechgesang und ein Recitativ aus dem Anfang des 17. Jahrhunderts und endlich eine altgriechische *Deklamationsmusik*. Diese letztere hielt das Metrum ein, kannte aber keine oder nur eine sehr dürftige Harmonie; unser *melodramatischer* Vortrag dürfte im übrigen auf derselben Stufe der Verschmelzung von Worten und Tönen stehen, d. h. hier wie dort behält der Deklamationston noch eine fast vollständige Selbständigkeit, ohne selbst zum eigentlich musikalischen Tone zu werden. So ganz machte man im 17. Jahrhundert die Musik dem Worte nicht dienstbar; die ausgebildete Harmonie und die Vernachlässigung des Zeitmaßes der Poesie führten auf neue Wege. Man gab der Rede selbst musikalische Töne, und diese setzen wir immer voraus, wenn wir von „Recitativ" sprechen. Nichtsdestoweniger werden wir am besten mit dem Recitativ auch den melodramatischen Vortrag behandeln, weil sich bei diesem die Instrumentalstimme nicht viel anders verhält. Bald überwucherte die Tonkunst den Wortinhalt, ein Mißbrauch, dem schon Gluck entgegenwirkte. Wagner kämpfte noch entschiedener dagegen, gestattete aber doch den Instrumenten sehr große Freiheit und suchte auch durch seine „Leitmotive" das musikalische Gesetz der einheitlichen Melodie irgendwie zur Geltung zu bringen. Wie weit er sich praktisch von dem griechischen Drama, auf welches auch er sich berief, entfernte, scheint ihm selbst nicht völlig klar geworden zu sein.

309. Man möchte glauben, daß nur ein doppelter Weg dem Recitativ als solchem zur Vollendung offen steht: entweder muß es sich den poetischen Gesetzen einer metrischen Rede völlig unterordnen, oder einen freien Text nur *spielend* umkränzen. Wenn wirklich der Sprechgesang in wesentlich anderer Weise sich gestalten soll als das Lied, in welchem Poesie und Musik zu gleichen Teilen an der Kunstleistung mitwirken, so muß es damit voller Ernst sein, daß nur der gehaltvolle Text durch die Reize der Töne gefälliger verkündet und künstlerisch gehoben werde, die Musik selber aber nicht nebenher

oder aufdringlich ihre besondern Vorzüge geltend mache. Wird diese Regel nicht eingehalten, so entsteht entweder eine Zwittergattung, der die Einheit gebricht, oder ein rein lyrisches Lied, oder aber Instrumentalmusik, welche den Text nur als Ballast mitschleppt. Die Musik muß sich also freiwillig beschränken. Im eigentlichen Recitativ kann sie freilich so wenig wie in Tanz und Marsch das Höchste leisten; die Instrumentalmusik muß ja sogar die Fesseln des Liedtextes abwerfen, um zur höchsten Vollkommenheit zu gelangen. Verschiedene Rollen fordern verschiedene Leistungen von dem, der sie spielt; wer den Diener macht, muß ihn ganz spielen, oder er verdirbt das Stück.

310. Im Recitativ verzichtet also die Musik auf konsequente thematische Fortbildung und die dadurch zu erzielende Einheit, auf jene strenge Gliederung, welche in dem rhythmischen Taktmaße beruht oder aus diesem heraus sich entwickelt, endlich auf eine fließende Melodie. Sie will nur den Text unterstützen, zwar nicht unmittelbar dessen Gedankeninhalt schärfer ausprägen, was ihr nicht möglich ist, sondern zunächst nur den die Gedanken begleitenden Empfindungsgehalt, soweit es ohne merkliche Einbuße des poetischen Vortrages, der feierlichen Deklamation, geschehen kann, zu seinem gebührenden Rechte verhelfen und durch den Zauber der Töne die ganze Rede verklären.

Diese allgemeine Idealisierung der Rede ist beim Recitativ eine Hauptaufgabe, da ja vorausgesetzt wird, daß der Stimmungsgehalt des Textes nicht die rein lyrische Liedform erheische. Dennoch wird Inhalt, Form und Zweck der Rede bald mehr bald weniger Melodie erfordern. So giebt es also verschiedene Arten des recitativen Vortrages.

311. Die unterste Stufe der Erhebung über den Ton der bloßen Deklamation findet sich, wie wir sahen, beim melodramatischen Vortrage. Dieser wird auf den Griechen Archilochus zurückgeführt, der seine Jamben teilweise in musikalischem Tone *recitierte*, teilweise zu einer Instrumentalstimme einfach *deklamierte*. Die letztere Art nahm die griechische Tragödie auf (*Westphal*, Griechische Rhythmik [3. Aufl.] S. 53 ff.). Aristoteles (Poet. 19, 6) erklärt sich aus dem Widerspruche zwischen der Instrumentalstimme und dem gehobenen Deklamationstone, der hier noch keine Singstimme ist, den leidenschaftlichen und darum tragischen Charakter eines solchen Vortrages. Beethoven hat mit guter Wirkung die melodramatische Musik in der Schlußscene des Goetheschen „Egmont" so verwendet. Ganz ähnlich ist die Kerkerscene im „Fidelio" behandelt.

312. Als wirkliches Recitativ denkt sich Gevaert aus überzeugenden Gründen im griechischen Drama die Anapäste vorgetragen. Wahrscheinlich wird unser recitativo secco am besten damit verglichen werden, weil es die einfachste in der Oper gebräuchliche Art ist: Generalbaßbegleitung auf einem Tasteninstrumente. Der oben erwähnte Antilochus wendete beim eigent-

lichen Recitativ nicht unisone, sondern heterophone Begleitung an, d. h. er fügte dem Stimmtone Akkordtöne des Instrumentes bei. Unser recitativo accompagnato (obligé) hat Orchesterbegleitung und taktmäßig ausgeführte Vor-, Zwischen- und Nachspiele.

313. Der kirchliche Sprechgesang dient nicht dramatischen Zwecken und hat darum seinen besondern Charakter; selbst die Bezeichnung „Recitativ" wird ihm nur in einem allgemeinern Sinne, nicht als technischer Name beigelegt. Er kennt nicht die dramatische Unruhe, braucht nicht wechselvollen Scenen zu folgen, nicht stärkere Leidenschaften und deren plötzliche Ausbrüche darzustellen. Darum ist er zwar einförmiger, aber auch stetiger und ebenmäßiger und hat nicht nötig, um des besondern Ausdruckes willen den melodischen Gang der Musik, insofern ein solcher bezweckt wird, beständig zu unterbrechen. Der Zweck des kirchlichen Gesanges hält ihn allerdings in strenger Zucht, in sehr engen Schranken; der Text will herrschen und manchmal sogar nur durch den musikalischen Ton ohne nennenswerten melodischen Wechsel unterstützt werden. Derartig ist im römischen Gesang der Vortrag von Epistel, Evangelium und Orationen. Die Worte sollen hier deutlich, aber im Gesangtone vorgetragen werden, welcher dem heiligen Inhalte als idealisierte Form vortrefflich entspricht. Nicht viel mehr Melodie haben die Psalmentöne; aber die Spannung zwischen der Dominante und andern charakteristischen Tönen einer bestimmten Tonart und einige dazu passende melodische Wendungen heben die Psalmodie doch weit über den Lektionston mit seinen einfachen Kadenzen hinaus und machen sie für harmonische Begleitung und kontrapunktische Bearbeitung geeignet. Der Vortrag entfernt sich in demselben Maße weiter vom einfachen Sprech- oder Deklamationstone der gehobenen oder auch der melodramatisch begleiteten Rede; die Melodie gewinnt eine etwas freiere Bewegung, sucht weniger das Sprechen nachzuahmen als das Gesprochene zur Geltung zu bringen und mag zur Kennzeichnung dieses Unterschiedes lieber Sprach- als Sprechgesang genannt werden, weil allerdings die Sprache (der Text) noch immer einen entscheidenden Einfluß auf den Vortrag ausübt. Die Choralmelodie zum Gloria, Credo, Te Deum u. s. w. hat schon viel reichern melodischen Wechsel, ohne doch mehr zu sein als eine freie Textrecitation mit allgemeinem Ausdruck der Grundstimmung. Die metrischen Hymnen haben einen ähnlichen Vortrag, der sich auch dadurch als Recitation kenntlich macht, daß in der Regel jede Silbe nur einen einzigen Ton erhält. Die Präfationen, das Pater noster, das fast ganz liedmäßige Exsultet und einiges andere sind die höchsten Leistungen des Sprachgesanges; sie geben durch überaus einfache melodische Mittel, ohne die geringste Beeinträchtigung des Wortverständnisses dem Recitativ die höchste Feierlichkeit und lyrische Verklärung, die in dieser Musikgattung erreichbar scheint. Sehr nahe stehen die Lamentationen, die der wehmütigen Stimmung einen ebenso an-

gemessenen Ausdruck geben. Auch Kompositionen wie das Salve Regina, Regina coeli behalten immer noch etwas vom recitativen Charakter: so natürlich und kräftig tritt das Wort nicht so fast neben der Melodie, als von dieser nur emporgetragen in völliger Selbständigkeit hervor.

314. Der gregorianische Choral trägt überhaupt nicht das Gepräge des Liedes, noch weniger der dramatischen oder gar der bloß rhythmischen Musik. Die Maßhaltung in Tönen ziemt so sehr dem Gotteshause, und das klare Verständnis des Worttextes wird so entschieden durch dessen Heiligkeit und durch den Zweck der Belehrung und Erbauung gefordert, daß der Sprachgesang in der Kirche die bevorzugte Rangstellung einnimmt. Wenn aber das profane Recitativ viel mehr dramatische Lebendigkeit und Charakteristik im einzelnen entwickelt und oft in größerem Umfange die Kräfte der Tonkunst beschäftigt, so wendet der kirchliche Sprachgesang dem Wortsinne und dem allgemeinen Stimmungsgehalte seine ganze Sorge zu und wird dadurch sinniger und nicht selten melodischer. Die Steigerung desselben führt in den Liedstil hinüber, während die Steigerung des profanen Recitativs die Arie erzeugt, aber auch die Wendung nehmen kann zu einer in sich selbst zwiespältigen Art der Musik, indem ihr statt des melodischen Ausdruckes ein ihr fremder dramatischer Accent aufgenötigt wird. Bei dem gregorianischen Choral hinwiederum kann manchmal nur ein geschickter Vortrag die Gefahr der ausdruckslosen Eintönigkeit vermeiden, z. B. beim Vortrag der Lesungen, der Psalmen und vieler andern melodiearmen Choraltexte. Die Bedeutung des Inhaltes hilft jedoch nicht wenig zur Überwindung der Schwierigkeit, während das dramatische Recitativ oft viele Abgeschmacktheiten durch die musikalische Begleitung nichtssagender Textworte zu Tage fördert.

Für den Sprechgesang und in modifizierter Form für jeden Sprachgesang lassen sich einige Gesichtspunkte bestimmen, welche Komponisten, Spieler und Sänger vor Augen behalten müssen. Man kann die Melodie in möglichst genaue Übereinstimmung mit dem melodieartigen Sprachtone bringen, indem man den letztern in seinem Steigen und Fallen einigermaßen nachbildet, also die Schlußkadenz, den Wort- und Satzaccent und den oratorischen Rhythmus durch die melodische Schlußform, das Steigen eines Tones, die Schwere des starken Taktteiles, die Tondauer, die Spannung der bis zur Dominante oder höher sich erhebenden Tonreihe, endlich durch Übereinstimmung der Melodie- und Texteinschnitte, des Bewegungs- und Tempowechsels, soweit als die Musik es gestattet, in den Tönen wiederspiegelt. Gemäß der spätern Entwicklung der lateinischen Sprache und dem gegenwärtigen Zustande der meisten neuern Sprachen ergiebt sich nun für den kirchlichen wie profanen Sprechgesang, daß die Rücksicht auf die Silbendauer gegenüber dem Accent sehr zurücktreten muß, ja daß sie gar nicht sonderlich in Betracht kommt; wenn z. B. nur der Hauptaccent der Melodie mit dem

Hauptaccent des Textes zusammentrifft, so kann es sehr gefällig klingen, wenn auf einer unbetonten, kurzen Silbe alle Abstufungen desselben in mehreren besondern Noten sich vereinigen. Es ist aber überhaupt, selbst für den kirchlichen Gesang, zumal den vielstimmigen, der Melodie ein gutes Maß freier Bewegung zu gestatten. Der Satz: „Singe die Sprachmelodie, wie du den Text lieseſt", ist stark, sehr stark einzuschränken, auch wenn vom Vortrage des Chorals die Rede ist; die Regel, obschon an sich vortrefflich, erleidet öfter in den einfachsten Stücken zahlreiche Ausnahmen. Musik und Sprache können unmöglich ganz gleichen Gesetzen unterworfen werden. Auch die deutliche Aussprache des Textes beim Sprechgesange kann übertrieben werden; Singen ist nicht ein einfaches Sprechen, die Musik fordert von der Sprache unerbittlich einige Zugeständnisse.

5. Sonate und Symphonie.

315. Nicht mehr eigentliche Grundformen, sondern abgeleitete größere Tongebilde treten uns hier entgegen. Sie dürfen sich aber unmittelbar an jene anschließen, weil sie trotz der Zusammensetzung aus mehreren schon ziemlich ausgeführten Stücken doch eine geschlossene Einheit aufweisen und im übrigen Muster reiner Instrumentalmusik, d. h. in keiner Weise Gesangstücke sind. Bei der Ausbildung der neuern Instrumentalmusik (im 17. Jahrhundert) war „Sonate" geradezu die gemeinsame Bezeichnung für alle nicht gesungenen Tonstücke. Sie war also und blieb auch seitdem, was der Name besagt, ein „Klangstück", wirkt demgemäß auch mehr durch die Klangfarbe und die Leistungsfähigkeit des Instrumentes als durch die dem „Singstück" eigentümliche Wärme des Empfindungsausdruckes. Gegen Ende des 17. Jahrhunderts (bei Corelli) war sie eine Zusammensetzung aus mehreren verwandten, aber durch das Tempo verschiedenen Instrumentalstücken. Der Nr. 305 erwähnte Tanzcyklus (die Suite) war ähnlich gestaltet. Nach Ph. E. Bach und Jos. Haydn bildete sich eine ganz einheitliche, eigenartige Form heraus, welche für größere Instrumentalstücke überhaupt mustergültig wurde. Demnach ist nun die Sonate (im engern Sinne) ein mehrfaches Instrumentalsolostück von kontrastierendem Bewegungsgange und Stimmungsgehalte.

316. Von den vorausgehenden Tongebilden unterscheidet sich die Sonate durch Umfang, Ausführung und Bedeutung. Das besagt nicht einen bloßen Gradunterschied, sondern eine ganz neue Art des Aufbaues. Leider fehlt hier, wie so oft in der Musiktheorie, eine feste, sofort verständliche Ausdrucksweise. So lange von den Elementargebilden der Musik die Rede ist, entlehnt man die Bezeichnung der Melodieglieder den Satzgebilden. Man spricht von Satz (meist vier Takten) und von Perioden oder Doppelperioden. Letztere bilden

schon sehr häufig die Grundform einer ganzen Komposition, eines Musikstückes. Wir sahen aber schon beim Tanz und Marsch, daß sie durch weitere innere Entwicklung mehrteilig werden können. Dieser Ausdruck kennzeichnet ihren Bau als streng einheitlich, indem ja die Glieder nicht für sich, sondern nur als „Teile" gelten sollen. Die Sonate geht nun weiter und macht ein „mehrteiliges Stück" wieder zum Bestandteile eines größern Ganzen; das ist es, was wir ein „mehrfaches Stück" nennen wollen, d. h. ein immer noch einheitliches Stück, dessen Glieder aber die Gestalt mehrteiliger Stücke haben. Diese Glieder nennt man nun abermals Sätze, um anzudeuten, daß sie doch eine vergleichsweise große Selbständigkeit beanspruchen. Die Sonate gleicht also einer aus mehreren Hauptsätzen kunstvoll gebildeten Periode; sie besteht aus einem Vorder- oder Hauptsatze, einem Mittel- oder Seitensatze und einem Schlußsatze; bisweilen tritt noch ein Zwischensatz hinzu. Das oben bei Tanz und Marsch erklärte Entwicklungsgesetz (Nr. 296 f.) gilt auch für die Drei- oder Mehrteilung der Sonate: Gegensatz, Spannung und Lösung. Der Zusammenhang der Sätze wird etwas lockerer, doch nicht so, daß mehr ein äußeres als ein inneres Band sie zusammenhielte. Wir werden im Oratorium und in der Oper noch umfangreichere Musikstücke kennen lernen, deren Einheit aber mehr eine äußere, dem Stoffe entlehnte ist; die Einheit der Sonate muß dagegen noch als eine organische, durchaus vollkommene bezeichnet werden.

317. Das „Solo" bedeutet in der Instrumentalmusik die Thätigkeit nur eines Instrumentes oder wenigstens das Vorwiegen desselben, so daß nur eine Klangfarbe herrscht und jede andere höchstens als Schattierung dient. Das eine (herrschende) Instrument kann auch mehrfach besetzt sein. Wir verstehen unter Sonate im engern Sinne, wie es auch gewöhnlich geschieht, die Musik für ein in solcher Weise vereinzeltes Instrument. Derart ist die um 1700 durch Joh. Kühnau in Aufnahme gebrachte Klaviersonate. Das strenge Solo wird auch als eine Instrumentalstimme bezeichnet, wenn man nämlich im Gegensatze zum vollen Orchester, d. h. zur Allstimmigkeit, von einem ein- oder mehrstimmigen Solostücke spricht. Diesem Sprachgebrauche gemäß fassen wir hier Sonate als einstimmiges Solo auf; die Formen der mehrstimmigen Instrumentalmusik sind bereits oben Nr. 268 ff. angedeutet worden.

Wenn in der Definition vom Stimmungsgehalte die Rede ist, so soll damit nicht geläugnet werden, daß überhaupt beim Instrumentenspiele das Klingen eine bedeutende Rolle beansprucht, das Aussingen einer Stimmung aber zurücktritt.

318. Allein die Sonate darf doch nicht mit einem Virtuosenspiel zusammengeworfen werden, bei welchem die Leistungsfähigkeit des Instrumentes und des Künstlers in erster Linie glänzen soll. Das einstimmige Instru-

mentalspiel, als dem mehrteiligen „Liede ohne Worte“ noch am nächsten verwandt, ist ganz geeignet, durch Tempo, Rhythmus und melodische Gänge einer persönlichen Stimmung des Spielers Ausdruck zu geben, vorausgesetzt, daß dieselbe dem Charakter des Instrumentes entspricht und demgemäß behandelt wird. Meister wie Beethoven, Liszt, Berlioz waren ganz überzeugt, wie allgemein bekannt, daß der Ausdruck warmer Empfindung auch dem toten Instrumente eingehaucht werden könne; und wenn sie vielleicht die Leistungsfähigkeit der Instrumentalmusik überschätzten, so kann man doch eher gegen mißverständliche Äußerungen oder gegen gesuchte Deutungen ihrer Werke als gegen die Sache selbst etwas Vernünftiges sagen; jedenfalls darf es als gewiß gelten, daß die Gegner einer solchen Anschauung ihrerseits mißverständliche Äußerungen nicht vermeiden können und meistens in anderer Fassung dieselbe Wahrheit zugeben. Es kann nun in Form der Sonate ein reiches Gefühlsleben, getragen von einer lebhaften musikalischen Phantasie, entweder verwandte Stimmungsbilder zeichnen oder den Verlauf einer einzigen Stimmung mehr dramatisch darstellen.

319. Je besser sich die Stimmung in das äußere Formenspiel der Instrumentalmusik fügt, also je mehr bunten Wechsel und rasche Bewegung, je mehr widerstreitende (dissonierende) Entwicklungsstufen, je mehr objektiven Fortschritt (statt warmer Innigkeit) sie aufweist, desto eher werden die beweglichen, leicht in Gegensatz zu bringenden und nur mittelbar ausdrucksfähigen Klänge zum Echo der Gemütsbewegungen werden. Das Klavier steht freilich rücksichtlich seines klimpernden Charakters der warmen Empfindung sehr fern, aber durch die Mannigfaltigkeit der Tonbewegung und die schöne Fülle der Harmonie schickt sich dieses beliebteste Instrument der Kammermusik doch am besten zur leichten, jeden Augenblick zu reproduzierenden Darstellung der bewegten, von den Flügeln der Phantasie getragenen Empfindung. Tritt die Phantasie mehr zurück und wird dafür die Empfindung wärmer, so wird das Lied an die Stelle treten und die gemütvolle Stimme das bloße Klangorgan in Schatten stellen; wiegt dagegen jene ganz vor, so wird ein berechtigtes Virtuosentum mit freiern Tonkombinationen und ganz flüchtigen Stimmungsanklängen spielen, alle schlummernden Kräfte des Instrumentes wecken und sie einer bewunderungswürdigen Technik dienstbar machen. Den Schwächen des Klaviers kann durch ein sich unterordnendes Violininstrument oder die Flöte abgeholfen werden; beide halten die Töne aus, lassen sie an- und abschwellen, bringen überhaupt einen ergänzenden Charakter mit. Wenn sie keinen Anspruch auf Selbständigkeit machen, so verwischen sie auch den Solostil nicht, dem sie nur größere Fülle geben; bloße Begleitstimmen und Verdoppelung eines Instrumentes pflegt man nämlich bei der Unterscheidung der Ein- oder Mehrstimmigkeit eines Instrumentalstückes nicht zu berücksichtigen.

320. Der Wechsel der Stimmung fordert eine Verschiedenheit der Bewegung, und umgekehrt; bei der Instrumentalmusik kann man mit Recht sagen, daß die Bewegungsart die herrschende Macht sei, und darum finden wir bei der Sonate ein Bewegungsgesetz, das für die Wahl der darzustellenden Stimmungen entscheidend wird, das Gesetz des Kontrastes von Erregung, Beruhigung und neuer Erregung. Das ist einfach ein formelles Gesetz der Instrumentalmusik, welches sich mit keinem Gesetze der Kunst überhaupt oder der Gemütsbewegungen vollständig deckt. Die Vokalmusik kann ebensogut von der Ruhe zur Bewegung fortschreiten und dann wieder zur Ruhe zurückkehren. Die Gemütsbewegung selbst nimmt sicher diesen Verlauf. Warum ist dies bei der Instrumentalmusik der Ausnahmefall, das andere aber durchaus die Regel? Der eigenartige Vorzug der meisten klingenden Musikorgane besteht in der Beweglichkeit; dies gilt zumal vom Klavier. Dagegen hat die Stimme eine langsamere, anfangs oft sogar behinderte Bewegung. Während diese sofort Inhalt mitbringt (wenigstens im begleitenden Texte), kann ein Instrument nicht so rasch einen genügenden Inhalt offenbaren. Beschleunigte Bewegung muß demnach als regelrecht und natürlich für Instrumente wie das Klavier, die Violine u. s. w. bezeichnet werden. Damit ergiebt sich jenes anscheinend unregelmäßige Bewegungsgesetz des lebhaften Beginnes und Schlusses. Sogar wenn ausnahmsweise ruhig begonnen wird, schließt man nicht so. Diesem muß die Stimmung sich fügen, oder vielmehr, es muß der Musiker die Stimmung im richtigen Augenblicke ergreifen und so fortführen, wie es das technische Gesetz der Kunst nötig macht. Das hat keine Schwierigkeit, da ja keine Kunst die augenblicklich noch gärende Empfindung aus bloßem Naturbedürfnis, sondern die schon abgeklärte, willkürlich wieder erneuerte Gemütsstimmung mit künstlerischer Freiheit äußert. Es versteht sich aber, daß der charakteristische Ausdruck nicht so fast im Einzelnen als im Ganzen zu suchen ist, da im Einzelnen das technische Gesetz viel mehr als im Liede maßgebend wird; die immer etwas dunklen Gefühlsäußerungen bleiben wie Trauben unter üppigem Weinlaub teilweise versteckt, geben aber doch, überall durchschimmernd, dem Ganzen Charakter und Wert.

321. Im erregten Hauptsatze (Allegro) versetzt sich der Künstler mitten in das frische Wallen, Wogen oder Stürmen einer ästhetisch bedeutenden Empfindung, sei sie Schmerz des Abschiedes oder Jubel der Freude oder Kampf der Leidenschaft. Er setzt kräftig ein mit wirkungsvollen Klängen, die das innere Leben auf einem Höhepunkte seiner Thätigkeit, sozusagen im Siedepunkte, abzubilden geeignet sind. Im Mittelsatze (Adagio, wenn nicht ganz so ruhig, Andante) ebbt die Flut und ebnet sich der Wasserspiegel, das Brausen des Sturmes ist vorüber, es scheinen Luft und Himmel sich zu klären. Ruhige Zuständlichkeit, Sammlung des Gemütes, gemäßigte

Freude oder beruhigter Schmerz sprechen aus den Tönen. Doch die Windsbraut erwacht von neuem, vielleicht heftiger als zuvor, und wenn sie auch gegen Ende des Schlußsatzes (Finale) verhältnismäßig ruhiger wird, so bleibt doch die Bewegung der Wasser noch immer lebhaft — das träumerische Weben der windstillen Fläche erscheint dem Auge nicht. Das ist die Eigenart der Sonate: frisches Leben und Streben, Wonne und Jubel, Qual und Kampf in Tönen abzubilden. Wollen wir der Dichtkunst einen Vergleich entlehnen, so können wir sagen, daß die Sonate nicht der ruhigen Erzählung und Schilderung des Epos, aber auch nicht der innig warmen Stimmungsäußerung der Lyrik, sondern der lebhaften Bühnenhandlung mit ihrem in rauschende Bewegung und heftigen Widerstreit umgesetzten Seelenleben entspricht. Die Sonate ist dramatischer als das Lied, aber auch äußerlicher und geräuschvoller, weil sie das innere Leben der Seele in Saitenklang umsetzt.

322. Was die Gestalt der einzelnen Sätze angeht, so gilt im allgemeinen, wie schon angedeutet, daß sie mehrere, am gewöhnlichsten wiederum drei, Teile haben nach Art des dreiteiligen Lied-, Marsch- und Tanzstückes. Die Dreiteilung ist ja eine ästhetische Grundform, welche entweder zwei äußerste Glieder gegen ein umschlossenes oder ein letztes gegen zwei vorausgehende in Kontrast bringt. Bezeichnend für die Sonate und mustergültig für die meisten größern Instrumentalstücke ist die Form des ersten Satzes, welche darum mit Auszeichnung „Sonatenform" heißt: *zwei oder drei Themen und deren freie Erweiterung* (Bearbeitung) *mit einer mehr oder minder genauen Wiederholung der Themen und Modulation in den mittlern Teilen des ganzen Satzes.* In diesen Teilen selbst wird zum drittenmal eine nicht ganz unähnliche Gliederung beliebt, obwohl mancherlei Schwankungen überhaupt möglich bleiben. Die Form der Sonate ist also:

Satz + Satz + Satz,

die des ersten Satzes:

Teil + Teil + Teil,

und diese Teile sind wieder gegliedert.

323. Nehmen wir als Beispiel eine Sonate Mozarts, die leicht zur Hand ist, um an dem ersten Satze die symmetrischen und überhaupt die ästhetischen Gesetze zu veranschaulichen (Volksausgabe von *Peters* II, 19, C-Dur). Vier Takte, je zwei und zwei sich entsprechend, gehen einer siebentaktigen Periode, deren Hälften sich entsprechen, als Einleitung voraus; ebenso folgen vier Takte, wie oben gegliedert, auf die Periode (das *erste Thema*). Also haben wir, nach der Taktzahl gemessen:

4 + 7 + 4.

Die Zahl 7 statt 8 kann hier (und sonst oft) aus einer Art von „Verschleifung" erklärt werden, indem der folgende Satz sich an Stelle des achten Taktes eindrängt, wodurch beschleunigte Bewegung angezeigt wird. Die einleitenden vier Takte schlagen das die ganze Sonate beherrschende Motiv an; es steht darum gleich zweimal unverändert. Es kehrt teils in den Wiederholungen an der bevorzugten Stelle wieder, teils klingt es in manchen andern Tonformen an, hier z. B. besonders deutlich im viertaktigen Satze des zweiten Themas. Die weiter folgenden drei Takte sind bloße Überleitung zum zweiten Thema, das in der Dominante steht und schon im letzten der drei Takte (im 18., von Anfang gezählt) beschleunigend einsetzt. Hier finden wir

$$8 + 4$$

mit drei Takten als Übergang zu einem abschließenden dritten Gliede, einem dritten Thema, welches aus

$$8 + 12 + 5 \; (= 2 + 3)$$

zusammengesetzt ist. Der erste Satzteil (bis Takt 58 einschließlich) weist also eine prächtige Gliederung auf, die der Teilung des Satzes und der Ordnung der Sätze nicht übel entspricht. Die Themen sind symmetrisch gebildete Perioden von verschiedener Taktzahl (4, 8, 12, etwas unregelmäßig 7 und 5); sie werden durch Übergangssätze aus drei Takten getrennt. Der ganze Teil wird wiederholt.

324. Der zweite Teil läßt der Freiheit auch ihr Recht werden. Die Phantasie spielt ohne periodischen Bau der Glieder mit Motiven verschiedener Art, zum Teil aus dem ersten Teile, versetzt und variiert dieselben, immer noch in der Dominante, bis Takt 79 einschließlich. Daran schließt sich eine dreistimmige, etwas unregelmäßig gebaute Periode (Trio) mit einem Übergange zum dritten Teile, der mit Takt 88 einsetzt.

Es kehrt im ganzen der erste Teil wieder. Dessen zweites Glied oder Thema vertauscht aber vom fünften Takte an die Dominanttonart wieder mit der ursprünglichen, womit verschiedene Änderungen verbunden sind. Die Schlußverlängerung des dritten Gliedes (Themas) dehnt sich von fünf auf zehn Takte aus. Der zweite und dritte Teil wird nun wiederholt.

Nichts kann einfacher sein als eine solche Anlage. Das Hauptgewicht liegt im ersten Gliede; das zweite ist eine Art Ausweichung von der Bahn strenger Gesetzmäßigkeit, oft auch in viele verschiedene Tonarten; das dritte Satzglied lenkt wieder zurück. Also Gesetz und Freiheit, Entwicklung und doch keine Ausschweifung, Vielheit und Einheit. Die Wiederholungen liegen im Wesen der Musik, insbesondere der Instrumentalmusik, begründet; diese sichert dadurch den Stimmungseindruck, der sonst gegenüber dem Formeninteresse nicht aufkommen könnte.

325. In den beiden andern Sätzen der Sonate hat sich keine so feste Form herausgebildet, aber manches ist doch ähnlich gestaltet. Z. B. wird

im Andante der angezogenen Sonate der erste Teil (8 + 12 + 4 Takte) nach einer Zwischenpartie wiederholt; beim dritten Satze findet dieselbe Wiederholung statt, aber etwa von der Mitte an mit starker Änderung.

Von abweichenden Formen mögen folgende erwähnt werden. Die X. Sonate in der angeführten Sammlung (S. 114) beginnt mit einem Allegro, hat an zweiter Stelle eine Polonaise, weiter ein Andante mit zehn Variationen des Themas, sodann ein Adagio, dem zuletzt ein Allegro folgt. Die IX. Sonate (S. 108) besteht aus einem Adagio (also hier einmal ein ruhiger Anfang), zwei Menuettos und einem Allegro. An dritter Stelle kommt nicht selten ein Satz in Rondoform vor (z. B. S. 13. 100. 199 a. a. O.), oder es folgt (wie S. 36 a. a. O.) noch ein vierter Satz. Das Rondo (= Rundgesang) hat seinen Namen von der refrainartigen Wiederkehr eines musikalischen Themas, und zwar eines Hauptthemas, dem noch andere Themen zur Seite treten. Es entstand aus instrumentalen Variationen von Lied- oder Choralmelodien, indem das Thema nach jeder Variation wiederholt wurde (besonders durch Couperin ausgebildet). Es hat heitern Charakter und etwas knapp Treffendes in Fassung und Vortrag, wodurch es sich dem Scherzo nähert, das mit dem leichtbewegten Menuett wechselt.

326. Die Symphonie ist eine Orchestersonate; ihre Teile sind: Allegrosatz in Sonatenform (auch mit Einleitung); langsamer Satz als abgekürzte Sonate oder Rondo oder liedartig; Scherzo rondo- oder liedförmig oder fugiert, dafür auch Menuett; das Finale wieder Sonate, Rondo oder Fuge. Diese Form erleidet natürlich auch Abänderungen, welche mit der Entwicklung der Stimmung zusammenhangen. Die Ausführung geht naturgemäß ins Große und Breite, da die mitwirkenden Kräfte mächtig und vielseitig sind. Farbenpracht und polyphone (s. Nr. 328) Individualisierung sind die eigentümlichen Vorzüge der Gattung. Wie Haydn, Mozart und Beethoven die Symphonie gestaltet haben, ist sie ein Stück von reiner, einheitlicher und vollendeter Form, die Entwicklung eines oder mehrerer Themen in allen möglichen Stellungen und Gestalten, die feinste und größte Instrumentalmusik. Die neuern Symphonien arbeiten dahin, eine Überleitung zur Dichtkunst herzustellen, um der Gattung statt des formalen Wertes auch einen deutlich bestimmbaren Inhalt zu geben. Sie sind „Programm-Musik".

327. In Kürze sei hier noch der Ouvertüre gedacht, die der Symphonie nahe verwandt ist. Sie gehört auch zu den größern Orchesterstücken und hat oft Sonaten- oder Sonatinenform. Als Einleitung zu Schauspiel, Oratorium, Oper u. s. w. macht sie Stimmung für die dramatische Handlung und die größere Musikleistung. Die Stimmung, in welche sie einführt, ist also dramatisch-lyrisch und fordert wegen der Bedeutung des einzuleitenden Aktes die Darstellungsmittel des Orchesters.

6. Polyphone Musikstücke.

328. Die besondere Aufgabe der Musik, eine möglichst große Selbständigkeit harmonisch verbundener Stimmen zu wahren, wird im Kontrapunkte gelöst, und in dieser kunstvollen Gattung haben sich Kanon und Fuge als eigenartig gebaute Musikstücke herausgebildet.

Der Kanon hat seinen Namen von der strengen „Regel", nach welcher eine gegebene Melodie durch bloße Stimmennachahmung harmonisiert wird.

Mehrere Stimmen tragen in gleicher oder verschiedener Tonhöhe dieselbe Melodie vor, indem jede folgende um einen bestimmten Abschnitt (einen halben, ganzen oder mehrere Takte) nach der vorausgehenden mit dem Thema anhebt und scheinbar unbekümmert um die andere ihren Weg vorangeht. Dabei sind auch bloße Begleitstimmen, kleine Modulationen und Unregelmäßigkeiten in dem Thema, alles jedoch ohne Störung der Harmoniegesetze und des Charakters möglichst vollkommener Nachahmung, gestattet. Die künstlerische Abrundung des Stückes fordert am Schlusse eine angemessene Vereinigung der Stimmen; der sogen. unendliche Kanon, wie das Gesellschaftsspiel „O wie wohl ist mir am Abend!" ist eben ein Spiel und kann als solches einfach abgebrochen werden.

329. Der Kanon leidet, als strengste Form musikalischer Nachahmung, an einer gewissen Künstlichkeit, Eintönigkeit und Steifheit. Sowohl im vorigen als in frühern Jahrhunderten hat man diese Musikform zu allerhand Kunststücken verwendet, die um so weniger auf das Gemüt wirken, je mehr der kalte Verstand sie bewundern mag. Man erfand neue, verwickeltere Formen, in denen die Melodie bei der Wiederholung sich in anderem Tempo (doppelt so rasch oder doppelt so langsam) in Gegen- oder gar Rückbewegung darstellte, in zu künstliche Abstände vom „Führer" gebracht, durch verschiedene Tonarten geführt, mit einer andern, ebenfalls zu imitierenden Melodie verbunden wurde u. s. w.

Daß aber alle Übelstände vermieden werden können, haben sowohl neuere Meister („Don Juan" Ouvertüre, „Fidelio" I. Akt) als namentlich die ältern Kontrapunktisten, z. B. Ludw. Vittoria (im Agnus Dei der Missa quarti toni), gezeigt. Am gewöhnlichsten stellen nur zwei Stimmen, seien es die obern oder mittlere oder gemischte, einen Kanon im Einklange, in der Oktave, auch in der Quart oder Quint dar, und die übrigen gehen in freier Begleitung oder fugenähnlicher Nachahmung nebenher. Mit einem würdigen, fünfstimmigen Kanon dieser Art schließt z. B. Palestrina die Messe Veni sponsa Christi. Ein inhaltsreicher Worttext hilft immer, den Eindruck eines bloßen Kunstspieles zu verwischen. Vgl. über die kanonische Kunst der Niederländer Ambros, Gesch. der Musik Bd. III.

330. Der Kanon ist dann ganz angemessen, wenn eine und dieselbe Stimmung viele gleichmäßig ergreift und ein reger Wetteifer die Gleichgestimmten antreibt, einander gleichsam in die Rede fallend die gemeinsamen Gefühle zugleich harmonisch und doch möglichst gesondert und selbständig zu äußern. Bei kurzen Herzensergüssen, Grüßen und Gebeten, die naturgemäß eine öftere Wiederholung fordern, und im Falle, daß sie eine Menge bewegen, eine bunte Verschlingung der Stimmen ohne gegenseitige Störung zulassen, bietet sich das polyphone Tongewebe des Kanons mit dem immer wieder, aber in einer andern Stimme neu einsetzenden Thema als die rechte Kunstform dar, die bei prächtiger und getragener Durchführung der Würde eines erhabenen Gegenstandes wohl entspricht. Das Thema sollte stets einfach und sehr melodisch sein, damit es sich bei der Wiederholung nicht zu früh abnütze und in seinem schlichten Liedwerte ein Gegengewicht gegen den künstlichen Aufbau des Musikstückes abgebe. Der symmetrische Satz- und Periodenbau des Themas, das ja eine fertige Melodie sein will, muß durch den Einsatz der Stimmen hervorgehoben werden; doch ist der Einsatz kurz vor einem Abschnitte geeignet, den Eifer des Wettstreites zu veranschaulichen. Die Verteilung des Kanons auf einen führenden und einen respondierenden Chor (mit Vereinigung in dem abschließenden Anhange) ist von guter Wirkung.

331. Auch die *Fuge* beruht auf kontrapunktischer Selbständigkeit und gegenseitiger Nachahmung der Stimmen. Der Name wurde ursprünglich vom Kanon (als dem durch die strenge „Regel" geordneten Stücke) gebraucht und erst später auf eine freiere und darum lebenskräftigere Form angewandt, welche den strengen Kanon allmählich in eine Ausnahmestellung zurückgedrängt hat. Die Bedeutung des Namens (die „Flucht") paßt auf beide; denn obwohl jede Stimme in strenger Beiordnung an die andere gekettet bleibt, so wird durch den ungleichzeitigen Eintritt derselben doch der Schein erweckt, als wollte eine jede die andere „fliehen", d. h. sich zur Erreichung größerer Selbständigkeit von ihr trennen und ihren eigenen Weg verfolgen. Die Fuge nun, wie sie sich als mustergültige Form gestaltet hat, ist ein *Musikstück, das ein Thema abwechselnd in je einer Stimme unter polyphoner Begleitung vorführt.*

332. Zum Unterschiede vom Kanon sei zunächst hervorgehoben: 1. Das Thema wird jedesmal nur von einer Stimme vorgetragen, die es erst nach dem Abschlusse an eine andere abgiebt. Also weniger Gebundenheit als im Kanon und obligate, aber freie polyphone Begleitung, die am besten dem Thema verwandt bleibt; die Erfindungsgabe des Musikers wird herausgefordert, statt der nackten Nachahmung eine mannigfaltige Umbildung und ganz selbständige Ergänzung des Themas als Begleitstimme zu verwenden. 2. Die Beantwortung des Themas (der „Gefährte" des „Führers") steht im Quintenintervall, oder es waltet zwischen beiden das „tonale" Verhältnis

von Oktave und Dominante, so daß, wenn mit letzterer begonnen wird, die Antwort in der Quart erfolgt. Beide Arten finden sich z. B. bei Seb. Bach. Die erstere, von ältern Meistern vorgezogene Form, stellt die Nachahmung vollkommener dar, die letztere läßt die Tonalität deutlicher empfinden. Es kann aber nicht wohl vermieden werden, daß entweder eine Verdunklung der Tonart durch genaue Entsprechung der Intervallenschritte oder eine erhebliche Änderung der Melodie durch Bevorzugung des Verhältnisses von Tonika und Dominante verursacht wird. (Nur in dem einen Falle, wenn der Führer im Sechstonkreise c—a bleibt, kann der Gefährte ohne alle Veränderung in dem Hexachord g—e eine genau entsprechende Antwort bringen.) Man sucht also trotz kleiner Unregelmäßigkeiten beiden Rücksichten gerecht zu werden. Dadurch wird die Fuge zu einer schwierigen Leistung, gewinnt aber auch an künstlerischem Werte. Die Tonalität giebt ihr eine höhere Einheit, und das Verhältnis der Quint zur Tonika und zur Oktave giebt dieser Einheit die feste Stütze. 3. Während der Kanon eine abgeschlossene Melodie zum Thema wählt, welche nun jede Stimme für sich auszuführen bestrebt ist, läßt die Fuge die Melodie anfangs noch unfertig, und jede Stimme scheint die Melodie nur darum aufzugreifen, um den rechten Abschluß erst zu suchen. Das Thema geht, auch ohne äußern Ruhepunkt, ohne Kadenz, von Stimme zu Stimme; die Musik strömt wie ein stets anwachsender Gießbach rastlos voran. Es entwickelt sich also mehr Leben und Streben in der Fuge; jede Stimme arbeitet an dem Aufbau des Stückes in ganz eigenartiger Freiheit mit. Gegen Ende scheint das Gesuchte gefunden oder wenigstens dem Bedürfnis genügt zu sein, und so ergiebt sich der befriedigende Schluß, etwa mit einem Orgelpunkte, über welchem das Thema frei variiert wird.

333. Es kann die Fuge ein- oder mehreremal durch alle Stimmen „durchgeführt" werden; vor einer neuen Durchführung tritt dann angemessen ein freies episodisches Spiel ein, und die neue Durchführung selbst liebt, der Abwechslung halber, die Modulation in andere Tonarten, Umkehrung der Reihenfolge von Führer und Gefährten, leicht veränderte Intervallverhältnisse zwischen beiden u. dgl.

Bisweilen sind der Themen mehrere, die dann nach der Reihe durchgeführt werden; oder es nimmt die Nachahmung auch den Gegensatz, welcher das Thema (als „Kontrasubjekt") begleitete, mit auf. Die auf solche Weise vervielfältigte Fuge heißt gewöhnlich „Doppelfuge". Gegen Ende vereinigen sich die Themen zum vollen Abschluß. Hier (wie auch schon in der einfachen Fuge) findet sich oft eine mehrfache „Engführung", indem eine Nachahmung vor Beendigung einer andern einsetzt und teilweise gleichzeitig mit ihr fortgeht.

334. Die Fuge (wie der Kanon) eignet sich zunächst für Vokalmusik und insbesondere wieder für Kirchengesang (Palestrinas Motetten). Hier

bietet sich am ersten ein gehaltvoller Spruch oder ein sinnvolles Gebet als Text dar, welcher durch vielfache Wiederholung kaum ausgesungen wird. Die einmal angeschlagene Stimmung geht nun in gesteigerter Begeisterung durch alle Reihen nicht nur des Chores, sondern auch des durch ihn vertretenen Volkes. Kommt so die Grundeinheit des Stückes nachdrücklich zur Geltung und das geistige Streben der einzelnen wie der ganzen Masse zur vollen Entfaltung, so fehlt es doch ebensowenig an vielgestaltiger Mannigfaltigkeit wie an gesättigter Fülle der Harmonie. Die Fuge hat, wenn sie geschickt behandelt wird, nichts Mechanisches mehr an sich, da in ihr Gesetz und Freiheit sich das Gleichgewicht halten. Sie ist im konzertierenden Stil der Vokalmusik jedenfalls die vollkommenste Leistung, ein Prüfstein des musikalischen Genies. Ästhetisch wirksam erscheint namentlich die volle Selbständigkeit der wetteifernden Stimmen neben der schönen Einmütigkeit ihrer mannigfaltigen Bemühungen, um den endgültig besten Ausdruck der Grundstimmung zu finden. In der äußern Form schafft die Rücksicht auf die Ergänzung der Oktave ein wohlgefälliges tonales Verhältnis als äußeres Einheitsband zwischen Thema und Antwort.

335. Drei Fehler müssen bei der Fuge sorgfältig vermieden werden: daß die Einheit, zumal bei vielen Wiederholungen, nicht zur Eintönigkeit werde; daß andererseits die Freiheit nicht die charakteristische Haltung dieser Kunstform gefährde, und daß endlich der Inhalt reich genug sei, um sich nicht vor der Zeit abzunützen. Bezüglich der kirchlichen Verwendung darf wohl noch beigefügt werden, daß die Technik der Fuge gegen den Stimmungsausdruck bescheiden zurücktreten muß; sonst könnte der Eindruck entstehen, an welchen die Bezeichnung „Führer“ und die ganze Entwicklung der Fuge erinnert, als sehe man den Schwenkungen und Wendungen militärischer Übungen zu. Bei sonstiger Verwendung wollen wir schon eher den sich kreuzenden Bewegungen, Verkettungen und Verschlingungen der Stimmen eine größere Aufmerksamkeit schenken. Selbstverständlich drängt sich bei der Instrumentalfuge das Technische in den Vordergrund.

Durch Variationen der strengen Gesetze entstehen teils noch künstlichere, teils freiere Formen, teils nur fugenähnliche Sätze. Alle diese haben ihren Wert von dem Interesse, welches die Wiederholung, Nachahmung und kontrapunktische Verwicklung in der Musik erwecken. Die Fuge wird daher sehr glücklich im Mittelsatze größerer Kompositionen verwendet, um einerseits die im ersten Teile erregte Spannung vor der Auflösung auf den Höhepunkt zu führen, andererseits um durch ein künstlicheres Stimmgewebe der Mitte des Stückes einen besondern Reiz zu geben.

Über das Technische der Fuge vgl. Bellermann, Der Kontrapunkt.

7. Kantate und Oratorium.

336. Bei der nun folgenden Besprechung der größern Vokalwerke bietet sich von selbst Gelegenheit, einiger bis jetzt übergangener einfacher Formen kurz Erwähnung zu thun. Der klare Überblick über die wesentlichsten Musikformen wäre durch Aufführung aller verwandten Gebilde zu sehr erschwert worden. Darum wird also von Arie, Chor u. s. w. erst in Verbindung mit den umfangreichern Tonwerken Kantate, Oratorium, Oper und Messe die Rede sein.

Die Kantate ist ein *zusammengesetztes Singstück von wechselvoller, vorwiegend lyrischer Entwicklung mit Instrumentalbegleitung.*

Wir haben *mehrgliedrige, mehrteilige* und *mehrfache* Musikstücke unterschieden (oben Nr. 316); aber alle bis auf diesen Punkt behandelten wiesen eine innere, organische Einheit auf. Sie entstehen durch natürliche Entfaltung, nicht durch Zusammenfügung. Die Kantate eröffnet dagegen die Reihe derjenigen Werke, welchen zwar nicht jede innere Stimmungseinheit abgeht, aber doch zugleich augenscheinlich eine zufällige Vielgestaltigkeit des Stoffes ihr Gepräge aufgedrückt hat.

337. Die Kantate verdient an erster Stelle behandelt zu werden, weil sie den lyrischen Charakter der Musik vorwiegend zur Geltung bringt. Sie ist geradezu aus der Liedform hervorgewachsen, die sie zur ein- und mehrstimmigen *Arie* und zum *Chorgesang* entwickelt hat. Mit der weitern Ausdehnung eines solchen Liedstückes hing wohl erst die Einführung eines streng gesonderten *Recitativs* zusammen. Für die theoretische Betrachtung läßt man freilich bequemer aus der Recitation eines mehr erzählenden Textes die Arie mit lyrischem Inhalt hervorblühen und sieht in dem Chorlied die volle reife Frucht. Diese „lyrische Entwicklung" ist jedenfalls für die Beurteilung des Kunstwertes von entscheidender Bedeutung, da auf ihr die unentbehrliche innere Einheit des Werkes beruht. Die äußere Aneinanderreihung verschiedenartiger musikalischer (und poetischer) Gebilde würde allein noch keine genügende Kunsteinheit begründen. Nur so viel kann zugestanden werden, daß das Ganze nicht völlig aus einem Guß zu sein braucht; sonst würde die Einheit geradezu eine organische sein und wie jeder Organismus nur einen Typus aufweisen. Sehr verschieden geartet, vom Stoff bedingt, an einen ganz stetigen Fortschritt nicht gebunden, fügen sich in der Kantate die Theile etwas locker, aber doch keineswegs willkürlich aneinander. Das Recitativ zeigt schon an, daß die lyrische Entwicklung sich an eine fremdartige Grundlage anlehnt. Die Recitation ist ja zunächst eine epische, d. h. erzählende und beschreibende Form. Die Kantate knüpft eben an ein Ereignis an, das im Texte flüchtig berührt wird, und im Texte liegt also eigentlich

das Epische, nur veranlaßt dies auch den besondern Musikvortrag, welchen man als episch bezeichnen kann. Ganz leicht wird indes im Text wie in der Musik (und zwar hier im Recitativ und in der Arie) auch der dramatische Ton gestreift. Der Stoff der Kantate oder wenigstens die Behandlung desselben schwankt also von der Epik durch die Lyrik zum Drama hinüber.

338. Dasselbe finden wir beim Oratorium und bei der Oper in anderer Weise wieder. Die Kantate, soweit man sie überhaupt als besondere Dicht- und Musikgattung unterscheidet, wird durch das entschiedenste Vorwiegen der Lyrik und damit durch kürzern Umfang gekennzeichnet. Allen dreien gemein ist auch, daß sie Vokalwerke mit reicher Instrumentalbegleitung sind. Die Tonwerke der reinen Musik können nämlich, wenn sie noch überschaulich bleiben und nicht sozusagen aus den Fugen gehen sollen, einen sehr bescheidenen Umfang nicht überschreiten; es braucht sehr bald eine bedeutende Spannkraft des Geistes, um sie als Ganzes zu begreifen. Ein zusammenhängender Text erleichtert dagegen der Musik die weitere Ausdehnung ihrer Werke und giebt für sehr verschiedenartige Gebilde der Tonkunst einen Faden ab, an welchem sie sich ziemlich einheitlich aufreihen können. Die Einheit der Grundstimmung, die natürlichen Übergänge von einer musikalischen Form zur andern und die Texteinheit wirken also thatsächlich zusammen, dem größern Musikwerke seinen Halt zu geben. Die Instrumentalbegleitung, je nach Bedeutung und Umfang mehr oder weniger reich, giebt nun naturgemäß einem ausgedehntern Stücke größere Pracht. Dieselbe gilt in der kunstvoll ausgebildeten Kantate, die man jetzt gewöhnlich unter dem Namen versteht, als unerläßlich, hält sich aber selbstverständlich bei der Kammerkantate in verhältnismäßig bescheidenen Grenzen. Mit dem Wesen dieser Kunstform ist sie streng genommen ebensowenig wie die Notwendigkeit der Chöre gegeben.

339. Der Stil der Kantate darf nicht allzu künstlich sein; sie soll nicht auf die Phantasie, sondern auf das Gemüt wirken. Eher knappe Kürze als epische Breite, eher gefühlvolle Betrachtung als dramatisches Leben, kurz, der lyrische Ton ist ihr eigen, dabei aber mehrfacher Wechsel und eine deutlich erkennbare Entwicklung der Stimmung. Ein religiöser und historischer Stoff eignet sich am besten; doch auch märchenhafte und ideelle Stoffe in allegorischer Gewandung sind mit Glück verwendet worden.

340. Mit der Kantate zunächst verwandt ist das Oratorium. Den Begriff desselben, wie den der Kantate, können wir nicht allein nach dem Sprachgebrauche bestimmen, weil er durch diesen nicht genau umgrenzt wird. Ohne jedoch dem Sprachgebrauch zu widersprechen, dürfen wir das Oratorium, zum Unterschied von Kantate und Oper, definieren als ein zusammengesetztes Vokalstück von wechselvoller, vorwiegend

lyrisch-epischer Entwicklung mit sehr reicher Instrumentalbegleitung. Den einzigen Unterschied von der Kantate setzen wir also in den lyrisch-epischen Charakter und das, was damit in nächster Verbindung steht. Obwohl der lyrische Ton auch hier das Stück als Ganzes beherrscht und es zu einem wirklichen Singstück macht, so wird doch der epischen Erzählung oder Schilderung ein so breiter Raum gestattet, daß der Verlauf einer Handlung oder eines Ereignisses ziemlich ausgiebig, wenngleich immer mit einigermaßen lyrischer Färbung, vor Augen gestellt wird. Der episch-lyrische Ton führt aber leicht in den dramatischen hinüber. Denn wenn schon bei der Kantate die wechselnden Formen des Recitativs und der Arie nicht nur äußerlich an die Oper erinnern, sondern auch schon wirklich eine leichte dramatische Färbung erhalten, so daß man eine gewisse Art der Kantate geradezu als „lyrische Scene" bezeichnet hat, so wirkt beim Oratorium noch die Grundlage einer reichen Handlung dazu mit, eine mehr oder weniger dramatische Behandlung zu veranlassen. Es fehlt indes immer die wirkliche Nachahmung der Handlung, und die Charaktere, die vielleicht in der Erzählung scharf genug ausgeprägt sind, treten doch nicht zu energischer That aus sich heraus; sie kommen über die wechselseitige Aussprache persönlicher Empfindungen nicht hinaus, gehen von lyrischen Monologen nicht zu wirklich dramatischen Dialogen über.

341. Mit der breitern epischen Grundlage dehnt sich auch der Umfang weiter aus. Die Instrumentalmusik macht sich stärker geltend als bei der Kantate, so sehr auch schon bei dieser jene Unterordnung derselben unter den Gesang, die wir bei Lied und Ballade finden, einer größern Freiheit Platz macht.

Ein religiöser Stoff (Händels „Messias") oder doch ein gedankentiefer Gegenstand (Haydns „Schöpfung" und „Jahreszeiten") ist schon deshalb erwünscht, weil die mangelnde Handlung durch den innern Wert der Gedanken und Stimmungen am besten ersetzt wird. Auch geschichtlich ist das Oratorium, wie die Kantate, aus religiösen Gesängen hervorgegangen. Der Kantate entsprechen am meisten die einfachen Wechselgesänge, in denen bald der dogmatische Gedankeninhalt, bald der lyrische Stimmungsausdruck überwog; ersterer spricht sich am besten in recitativer, dieser in Liedform aus. Verband man beide Formen in einem umfangreichern Stücke, so ergab sich die Kantate. Lyrisch-episch und halbdramatisch waren die Mysterien oder geistlichen Schauspiele. Ließ man bei diesen die äußere Handlung fallen, so entstand das Oratorium, wie andererseits durch schärfere Ausbildung der Handlung das kunstgemäße Drama. In den „Oratorien" des hl. Philipp Neri wandte man von Anfang an den stilo rappresentativo, d. h. den dramatisch-recitativen Gesang an, ebenso die reiche Instrumentalbegleitung; erst seit Carissimi (um 1650) fiel alle Handlung weg.

342. Kantate und Oratorium haben den Wechsel verschiedener musikalischer Formen miteinander gemein. Vom Recitativ war schon ausführlich die Rede (Nr. 306 ff.). Die Arie steht dem Sololiede sehr nahe, hat aber eine dramatische Färbung und Orchesterbegleitung. Sie kommt als einzelnes Konzertstück oder gewöhnlicher als Teil von Kantate, Oratorium und Oper zur Anwendung und kann mit Vorzug ein „Singstück" heißen, weil sie sich inhaltlich und technisch zugleich als eine ausgezeichnete Leistung darstellt. Die eigentliche Bravourarie mit ihrer Überkünstelung ist allerdings mehr ein Effektstück; aber neben dem einfachen Liede hat die Arie als Kunstlied eine volle Berechtigung. Das einfache Lied bringt eine allgemeine Stimmung in verhältnismäßig ruhigem Tone zum Ausdruck; eine genauere Kennzeichnung der Stimmungsunterschiede, Betonung vieler einzelnen Höhepunkte der Empfindung, leidenschaftlicher Wechsel mit allseitiger Ausführung sind ihm nicht eigentümlich. Gerade diese Eigenschaften zeichnen die Arie aus. Die heftige ganz persönliche Erregung spricht sich in derselben individuell, charaktervoll und in einer gewissen Breite aus.

343. Darum paßt sie ganz vortrefflich dazu, den lyrischen Inhalt einer bewegten Handlung breiter darzulegen und einer hochgradigen Stimmung musikalischen Ausdruck zu geben. Im Drama ist sie gleichsam ein musikalischer Monolog, erregter, prächtiger und breiter als das Lied und dementsprechend auch nicht bloß von einem (oder etwa noch einem zweiten) Instrumente begleitet. Selbstverständlich kann hier die Grenze nicht durchaus genau bestimmt werden, und im weitern Sinne mag man jedes Lied von recht individueller Charakteristik und theatralischem Ausdruck eine Arie nennen. Denn dies ist freilich bei der Arie das Allerwesentlichste und macht sie für die Kirche, in der Gemeingefühl in möglichst würdiger Form ausgesprochen werden soll, wenig geeignet. (Das Oratorium selbst hat kaum Aufnahme in katholische Kirchen gefunden.)

In der ältern Form der großen Arie (von Scarlatti bis auf Gluck) spiegelt sich ihre Eigenart sehr deutlich ab. In zwei Hauptteilen kommt ein Wettstreit verschiedener Stimmungen durch verschiedenen Rhythmus und verschiedene Behandlungsart zur Darstellung. Der dritte Teil ist ein Da capo, so daß die bei Marsch und Tanz bereits gewürdigte Dreiteiligkeit wiederkehrt. Das Thema des ersten Teiles wird zuerst rasch abgesungen, dann eingehend zergliedert und durch Wiederholungen eingeprägt. Der zweite Teil enthält eine einfache Anwendung des ersten und verläuft darum schneller, sucht aber durch neue Wendungen, Veränderung des Zeitmaßes und der Tonart zu wirken. Die halb erschöpfte Empfindung scheint sich zu beruhigen, um dann im dritten Teil in die lebhaft wechselnde Bewegung des ersten wieder einzulenken. Die Instrumente fügen ein inhaltsreiches Vor-, Zwischen- und Nachspiel (Ritornell) hinzu, füllen einzelne kurze Pausen innerhalb der

Teile aus und geben auch sonst wohl der Stimme größern Nachdruck. Natürlich muß das alles und müssen besonders die Wiederholungen dem Stimmungsgehalt völlig angemessen sein. Alle Künste der Instrumente und der Stimme, wie auch der wechselvollen Gliederung und Modulation, nutzen sich rasch ab, wenn sie mehr der Eitelkeit als der Sache dienen. Darum konnte auch die beschriebene Form nicht unverbrüchliches Gesetz sein. Gerade der Arie, als Ausdruck einer dramatisch lebhaften und zu allseitiger Entfaltung drängenden Stimmung, kommt Freiheit der Bewegung zu. Daher haben mannigfaltigere Formen der Arie in neuerer Zeit Aufnahme gefunden.

344. Der Chor spielt im Oratorium eine bevorzugte Rolle, als Ausdruck der Gesamtstimmung einer Menge. Schon die Stoffe, die sich für diese Musikgattung eignen, bringen es mit sich, daß ganze Massen ihren Eindruck bei einem Ereignis kundgeben. Das kann nun nicht besser als durch Massengesang geschehen. Der Gegenstand des Chorliedes ist zunächst das und nur das, was gemeinsam und laut auszusingen viele sich gedrängt fühlen. Stille Betrachtungen eignen sich dazu gar nicht, wenn auch manchmal die bloße Fülle des Klanges den Komponisten verleitet, die Form des Chorliedes statt der des Sologesanges anzuwenden. Es wird aber beim Chorlied entweder nur eine einheitliche Stimmung vieler zum Ausdruck gebracht, oder auf die trotz der allgemeinen Einheit vorhandene Verschiedenheit der Stimmung Rücksicht genommen. Im ersten Falle ist die Komposition monophon, d. i. die zweite, dritte u. s. w. Stimme macht sich nicht selbständig geltend, sondern mehr als Begleitstimme. Der Unterschied läßt sich auch so aussprechen: Das eine Mal bildet der ganze Chor nur eine Person, redet wie aus einem Munde, das andere Mal will jede Stimme als Individuum ihr eigenes Wort führen, wenn auch ohne Aufhebung der Einheit des Ganzen. Jenes monophone Chorlied erscheint als Idealisierung des Volksgesanges. Der Chor gilt als Ausschuß der Menge, der berufen und befähigt ist, durch das Zusammenklingen aller Tonlagen die kräftige Einheit der Empfindung in kunstvollerer Form darzustellen. Der Inhalt muß populärer, d. h. wirklich allgemeiner Natur sein, damit er eine Menge ergreifen könne, und von einiger Bedeutung, damit der Aufwand an Kunstmitteln gerechtfertigt sei. Die Fassung des Textes liebt Kürze und Kraft. In Melodie und Rhythmus soll einfache Natürlichkeit mit Würde vereinigt sein, in der Harmonie Fülle und Wechsel. Zwischenspiele geben für lebhaftere Motive Raum.

345. Die gewöhnliche Zahl der Stimmen ist vier, die das Gebiet der Vokalmusik, $3^1/_2$ Oktaven, angemessen unter sich teilen. Durch Verdoppelung einer oder mehrerer Stimmen wird der Charakter des Chores etwas verändert, je nachdem hellere oder dumpfere Stimmen mehrfach vertreten sind. Zu Wechselgesängen dienen Doppelchöre. Auch Beschränkung der

Stimmenzahl findet nicht nur aus praktischen Gründen, sondern auch zu besondern ästhetischen Zwecken statt; die Klangkombination verliert an Fülle, aber auch der Gesang an Schwere, obschon die Begleitung doch immer die Stimmenzahl vervollständigen wird. Was den Vortrag anlangt, so muß der Chor noch mehr als ein Solosänger Aussprache, melodische Bewegung und Stimmstärke so einzurichten suchen, daß Wort und Ton zum einheitlichen Ausdruck des Gedankens und der Empfindung werden; bei der Vereinigung vieler Stimmen sind kleine Differenzen überhaupt nicht zu vermeiden, um so sorgfältiger ist möglichste Verschmelzung derselben anzustreben.

346. Rücksichtlich der polyphonen Chorkomposition drängt sich vor allem die Forderung auf, daß der Text einer vielseitigen Ausgestaltung fähig sei. Der Gedanke muß eine Zergliederung und Fortentwicklung zulassen. Diese wird ja eben durch das Konzertieren der Stimmen neben- und gegeneinander, das freilich nie so in die Breite geht wie bei der Fuge, versinnbildet. Jede derselben geht ihren eigenen Gang, um dadurch Teilgedanken, parallele Empfindungen desto wirksamer zu charakterisieren. Zu diesem Zwecke weichen Melodie, Rhythmus und Harmonie voneinander ab. Die Struktur des Chores, der nun mehr als Chorlied ist, wird also verwickelter und kunstvoller. Die Vokalmusik erreicht ihren Höhepunkt, man kann sagen: die Musik überhaupt, insofern an Stücke von geschlossenster Einheit und nicht an Kompositionen von freierer Fügung gedacht wird.

Eine besondere Art der polyphonen Chorkomposition ist die Chorfuge, welche den Nr. 331 ff. aufgestellten Gesetzen folgt. Sehr beliebt war es stets, schon recipierte Kirchengesänge, zunächst den gregorianischen Choral, dann auch Kirchenlieder in der Muttersprache (bei den Protestanten ebenfalls Choräle genannt) zu einer Chorkomposition zu ergänzen oder zu verarbeiten. Im 15., 16. und noch im 17. Jahrhundert wurden vier oder gewöhnlich mehr Stimmen in strenger Selbständigkeit zu einem bewunderungswürdigen Vollklange verbunden. Es war das die Blüte des A cappella-Gesanges. Noch Bach und Händel schufen solche Werke im großen polyphonen Stil. Allmählich aber zog man sich wieder auf vier „obligate" Hauptstimmen zurück. Statt der großen Anlage erstrebte man mehr Gefälligkeit und Reiz in Melodie, Harmonie und obligat gewordener Instrumentierung. Wenn manche Meister des ältern Stiles maßlos waren in dem kontrapunktischen Aufbau, so wurden die spätern manchmal unkirchlich und opernhaft.

347. Die Chorkompositionen bewegen sich bald in der strengern Form der Nachahmung, bald in liedmäßiger Form, bald in buntgemischter „Figuration". Als charakteristische Gattung mag noch die Motette hervorgehoben werden. Auch sie mischt verschiedene Formen: Recitativ, Kanon, Fuge, Duett (teilweise auch Instrumentalsätze). Die strengere Motette ver-

arbeitet aber alle zu einer Einheit, nicht so völlig, wie die Sonate ihre Hauptgedanken verkettet oder das Rondo auf einen Hauptsatz zurückkehrt, aber doch so weit, daß durch ähnliche Bindungen, Überleitungen, Wiederholungen, Modulationen, Spannungen und Steigerungen mit Hilfe des Textes alle Teile sich zusammenschließen. Dieser Text ist ein heiliger, aber frei gewählter, meistens lateinische Schriftworte. Derselbe muß eine Anzahl inhaltsreicher Glieder enthalten, welche eine selbständige, aber sehr gedrungene Bearbeitung zulassen, so daß ein Ganzes musikalischer Kompositionen von kernigem Gehalt und nicht zu weitem Umfange erwächst. Der Charakter der Motette ist lyrischer, subjektiver als Choralfigurationen, Fugen u. dgl. Dieselbe Form mit weltlichem Text und Charakter hat das kontrapunktisch durchgearbeitete Madrigal (ursprünglich ein volkstümliches Lied).

8. Die Messe.

348. Chorgesänge aller Art vereinigt die feierliche Messe. Die liturgische Handlung des Opfers und der als Einheit gedachte Text, welcher bei demselben zur Anwendung kommt, giebt den willkommenen Faden, an welchen zunächst die einfache Choralmusik die mannigfaltigsten Kompositionen anreiht: Introitus, Kyrie, Gloria u. s. w. Es können aber, mit Ausnahme des von Priester und Leviten Gesungenen, alle Texte auch mit allen Mitteln der Tonkunst (in Unterordnung unter die Liturgie) ausgeführt werden. Die Eigentümlichkeiten des Recitativs, der Psalmodie, des Liedes, der Figuration, der Fuge und Motette und anderer kirchlicher Kompositionen schließt die „Messe" in sich oder kann sie in ihren Bereich ziehen. Sie enthält zugleich epische, lyrische und dramatische Elemente und durchläuft den ganzen weiten Kreis erhabenster, religiöser Stimmungen. Der geheiligte und durch die bildenden Künste ausgestattete Kirchenraum, der bedeutungsvolle Ritus am Altare und die Andacht der Gemeinde sind der bezweckten Wirkung so günstig als möglich. Kein Wunder, daß ehedem ein Musiker nur durch eine Messe seine vollendete Meisterschaft bekunden konnte; nirgendwo fand er einen größern Gegenstand, nirgendwo soviel Spielraum, das musikalische Talent nach allen Seiten zu entfalten, nirgendwo eine schönere Gelegenheit, die Fähigkeit zum Aufbau eines vielteiligen und möglichst organisch entwickelten Werkes zu bewähren.

349. Da über den Charakter der Kirchenmusik im allgemeinen im letzten Abschnitt des vorliegenden Buches eingehender zu sprechen ist, so seien hier nur in aller Kürze die hauptsächlichsten Anforderungen an eine Messe namhaft gemacht; sie können auf ähnliche Kompositionen, z. B. für die liturgische Vesper (Psalmen, Hymnen, Magnifikat), für die Feier der heiligen Woche (Lamentationen, Improperien u. s. w.), leicht übertragen werden.

a) Zunächst wird enger Anschluß an den Text, den Sinn und die Handlung der Liturgie erfordert. Fehlerhaft sind die Textzerreißung oder Textänderung, die Abschweifung vom Inhalt, das lange Aufhalten der Handlung. Geist und Wille der Kirche, nicht das persönliche Urteil, ist maßgeblich.

b) Der kirchliche Geist hat sich zum Teil im gregorianischen Choral verkörpert; Maßhaltung in der Verwendung der musikalischen Mittel und im Ausdruck aller Stimmungen ist aber eine seiner hervorstechendsten Eigenschaften. An Choralmotive schließen sich die freien Kompositionen am besten an; vom Geiste des Chorals dürfen sie sich nicht entfernen.

c) Das altertümliche Gepräge des Chorals sowie die anspruchslose Einfachheit seiner Melodien kann nur dem zum Ärgernisse sein, der nicht beachtet, daß der Gesang eben dadurch auch wieder an Würde und Angemessenheit gewinnt. Da der Priester am Altare Choral singt, altehrwürdige Gebete spricht und alle seine Verrichtungen in altertümlichen Gewanden und ganz unweltlicher Weise vornimmt, so dienen eben die „altersgrauen" Melodien des gregorianischen Chorals dazu, den einheitlichen Ton zu sichern. Die Angemessenheit ist einer ihrer großen Vorzüge. Die einfache Choralmesse, gut vorgetragen, hat eine ganz eigenartige Schönheit.

d) Andachtsvolles Durchleben des offiziellen Textes allein kann den Komponisten wie teilweise auch den Sänger zu ihrer Aufgabe ganz befähigen. Erst dann wird alles Fremdartige und Ungeziemende fernbleiben.

e) Die Messe ist als Ganzes zu denken, nicht als eine lose Verknüpfung von Einzelstücken. Es muß darum Steigerung und dramatische Entwicklung erkennbar sein. Wie schon der Choral den liturgischen Text je nach seiner Stellung und Bestimmung verschieden behandelt, setzt P. Wagner (Einführung in die gregorianischen Melodien S. 290 ff.) gut auseinander. „Nur solche Texte", sagt er, „können einer und derselben melodischen Umkleidung teilhaft werden, die die gleiche liturgische Rangstellung besitzen. Eine Introitusmelodie wird nur für Introitustexte, eine Gradualmelodie nur für Gradualtexte, eine Allelujamelodie nur für Allelujatexte, eine Kommunionmelodie nur für Kommuniontexte verwendet." Im ganzen wenigstens müßte dies durchaus auch in den großen Kompositionen angestrebt werden.

f) Aller Kirchengesang soll einen ernsten Grund haben, Demut und Selbstbeherrschung an den Tag legen, aber doch keineswegs eine kindliche Fröhlichkeit ausschließen: exsultate Domino cum tremore (Ps. 2, 11).

9. Die Oper.

350. Während das Oratorium der Musik gar nicht entraten kann, bleibt das Drama seiner Natur nach von derselben unabhängig. Die aus-

führlich vorgestellte Handlung ist (in Verbindung mit Kostüm und Dekoration) offenbar an und für sich geeignet, Geist und Gemüt völlig gefangen zu nehmen. Diese Erwägung giebt aber noch keineswegs das Recht, die Musik vom Drama auszuschließen. Das Bühnenstück hat keine höhere Aufgabe, als die innern Triebfedern der auszugsweise dargestellten Handlung, den Kampf der Meinungen und Leidenschaften, den Wechsel der Stimmungen je nach Erfolg und Mißerfolg zum Ausdruck zu bringen und auch den Zuschauer in das Getriebe der seelischen Empfindungen hereinzuziehen. Unverkennbar schlummert also im Drama sehr viel echte Lyrik, und diese kann oder vielmehr muß auch zu Tage treten. Die Griechen sonderten dieselbe teils für die Chorgesänge von der Handlung ab, behandelten sie also als eine ihr entkeimende Blüte, teils aber ließen sie die Bühnenhandlung selbst auf gewissen Punkten sich in Bühnengesänge oder Wechselgesänge zwischen Schauspieler und Chor auflösen. Sie gingen noch einen Schritt weiter und ließen die immer ideal gehaltenen und lyrisch gefärbten Dialoge der Tragödie melodramatisch begleiten. Sie hielten nicht ohne Grund dafür, daß eine Vorstellung, die in sich schon mehr ergreifend auf das Gemüt als unterhaltend auf die Sinne wirkte, dadurch an tragischem Eindrucke gewinnen müsse. Als man nun zur Zeit der Renaissance, in bewußter Nachahmung des Griechentums, das Musikdrama schuf, ging man so weit, die Rede bis zum förmlichen Gesang zu steigern und die moderne Instrumentalmusik stark mitwirken zu lassen; wahrscheinlich war man im guten Glauben, auch die Griechen hätten alle verfügbaren Mittel gebraucht, um ein eigentliches Musikdrama zu schaffen, also selbst die Deklamation in Gesang umgesetzt.

351. Diese neue Gattung des Dramas hat die Ästhetik unter den Musikwerken einzureihen; sie ist vorwiegend lyrisch-musikalisch. Daher wird auch folgende Definition zutreffen: Die Oper ist ein zusammengesetztes Vokalstück von wechselvoller lyrisch-dramatischer Entwicklung mit Orchesterbegleitung. Ganz richtig sagt Fr. Ficker in seiner Ästhetik: „Die Oper (Singspiel) ist ein lyrisch-dramatisches Gedicht, das sich in der Aufführung (durchaus) mit Musik verbindet, welche in ihrem Wesen lyrisch ist. Der Dialog muß daher eine fortwährende leidenschaftliche Bewegung haben, und die Situation gleichsam von selbst in Musik übergehen. Die Oper hat daher nicht sowohl eine Handlung vom Anfange bis zum Ende mit ihren mannigfaltigen Verwicklungen vorzustellen, sondern vielmehr die Gefühle, welche die Handlung begleiten. Darum ist aber die Oper nicht ohne Handlung; nur wird der Fortgang, die Verwicklung und Auflösung der Handlung nicht (so fast) unmittelbar und an sich selbst, sondern mittelst des Gefühls dargestellt, in welches die dabei beteiligten Personen versetzt werden. In dem Wechsel der Gefühle aber, welche die bei einer Handlung interessierten Personen äußern, stellt sich uns das Bild der Hand-

lung, ihr Fortgang, ihre Verwicklung und Auflösung auf eine unzweideutige Weise dar. Der Operndichter muß, dem Dekorationsmaler gleich, das ganze Gemälde, nach richtiger Zeichnung, in starken, kräftigen Zügen hinwerfen, und die Musik stellt nun das Ganze so in richtiges Licht und gehörige Perspektive, daß alles lebendig hervortritt und sich einzelne, willkürlich scheinende Pinselstriche zu kühn herausschreitenden Gestalten vereinen. Der Operntext sei nur der Karton, nicht das Bild selbst. Die plastische Gestaltung des Shakespeareschen Dramas muß man als den direktesten Gegensatz der Oper betrachten und sich daran die verschiedenen Auffassungsweisen der beiden Kunstgattungen klarmachen." Für die Oper wäre in der That der fein ausgestaltende, der realistische und unruhig zum Ziele drängende Stil Shakespeares gar nicht angemessen. Die Oper taucht dramatisch bewegte Scenen ganz in Lyrik und Musik und verleiht ihnen dadurch eine ideale Würde, aber auch eine sehr verkürzte Fassung und verhältnismäßige Ruhe. Der Text ist nun für die Deklamation nicht mehr recht geeignet, die Handlung für die Anschauung nicht mehr stetig genug, die Mimik verliert an Bedeutung und das Stück an Gedankenreichtum und thatkräftigen Willensäußerungen, um dem Gemüte desto mehr Nahrung zu bieten. Die Dekoration wird naturgemäß pomphafter, der Tanz gesellt sich vielleicht zu den übrigen selbständiger wirkenden Künsten noch hinzu, der Charakter der Zusammensetzung unter Schwächung der organischen Einheit tritt stärker hervor.

352. Dennoch liegt es nicht im Wesen eines solchen Werkes, sondern in den Mißbräuchen, wenn es den Anforderungen wahrer Kunst nicht gerecht wird. Texte ohne lyrischen Gehalt, vielfach gar ohne poetische Sprache, lassen sich natürlich nicht singen. Wenn Gesang oder Musik den Text unverständlich machen, so hört das Hauptinteresse an dem Fortschritt der Handlung von selbst auf. Eitle Schaustellungen auf der Bühne, anmutige Bewegungen oder Tänze, Zauber der Malerei und Beleuchtung, Effektstückchen des Gesanges oder Instrumentallärm können niemals eine ideale Tiefe der dargestellten Handlung ersetzen. Zusammenhang, Stetigkeit der Überleitung, Einheit des Ganzen sind ja unerläßliche Forderungen der Kunst. Nicht vielschichtige Mannigfaltigkeit also, sondern einheitliche Gediegenheit giebt der Gesamtleistung so vieler Kräfte den ästhetischen Wert. Geschicklichkeitsproben der Sänger und Musiker sollen nicht die einfache Melodie ersticken, die Rücksichtnahme auf die Gafflust der Menge nicht zu sinnlosem Gepränge führen, die Schablone der Arien, Duette, Chöre, Aufzüge, Ungewitter, Schlachten, Liebesscenen u. dgl. nicht das ganze Stück aus den Fugen bringen. Die Einlegung von Arien zu ungelegener Zeit, z. B. wo Gefahr im Verzuge ist, die Absingung von Einladungskarten und ähnlichen Alltäglichkeiten, die Nachahmung von Vorgängen in der Natur (z. B. Donner, Sturm) durch die Musik, endlich Unnatur in jeder Gestalt, wie sie in Opern an der Tages-

ordnung sind, erregen den Unwillen des ernsten Zuschauers. Selbst Richard Wagner nennt daher einmal die Oper „das Narrenhaus für allen Wahnsinn der Welt" und „einen unbeschreiblich konfusen Wechselbalg".

353. Die Klagen über die Ungereimtheiten dieser Kunstgattung sind in der That sehr allgemein, und die unerheblichste derselben ist, daß sie ihren ganzen Gegenstand über die gewöhnliche Wirklichkeit, ja Wahrscheinlichkeit erhebt. In dieser Beziehung läßt sie sich, unseres Erachtens, sehr wohl rechtfertigen. Ist es etwa im deklamierten Drama dem Leben mehr entsprechend, daß die Personen beständig in Versen reden? Wir würden ja ohne Zweifel denjenigen für närrisch halten, der es im Leben versuchen wollte. Warum sollte denn die Kunst nicht auch zum Singen der Verse fortschreiten können, *wenn nur der Inhalt sich durch idealen Wert gleich hoch über die Wirklichkeit erhebt*? Es giebt wirklich dialogisierende Volks- und Kunstlieder, manche Balladen in dieser Form widerstreben offenbar nicht der musikalischen Komposition, und im griechischen Drama war es ganz gewöhnlich, daß Chor und Schauspieler sich in Wechselgesängen antworteten. Aber in dem Widerspruch zwischen Inhalt und Gesang, in der Hohlheit der äußern Schaustellung, in der willkürlichen Verrenkung der Kunstform eines großen Werkes, in der Verschwendung der besten Kunstmittel für die Eitelkeit und den Sinnenkitzel und in ähnlichen großen Versündigungen gegen die gesunde Vernunft liegt der Grund, warum die Oper den Verein der Künste, Poesie, Musik, Mimik, Malerei, dazu Tanz- und Baukunst, statt zu verherrlichen, eher entwürdigt und verächtlich macht.

354. Was der Oper am meisten not thut, ist *Maßhaltung*. Bis auf unsere Tage weist man gern auf das griechische Drama als Grundform der Oper hin. Diese beiden stehen aber trotz aller äußern Ähnlichkeit in ihrem innern Geist sich so schroff als möglich gegenüber. Bei den Griechen herrschte auf das entschiedenste die Dichtkunst vor, die Entwicklung der Handlung war die Hauptsache; bei uns überschreitet die Musik maßlos ihre Schranken, und sollte sie etwa nicht genügen, die Handlung zu erdrücken, so thut die Gaukelei der Dekoration und der verwandten Theaterkünste das übrige. Bei den Spielern war im Altertum die ganze Aufmerksamkeit auf die Sache gerichtet; in unserer Oper werden Sänger und Musiker geradezu herausgefordert, an einem gleichgültigen Texte ihre Künste zu erproben. Unter solchen Verhältnissen geht aller Sinn für Inhalt, Wert und Gesetz des Dramas verloren. Wie sollte da nicht das Ganze in Geschmacklosigkeit ausarten, wo das Maß fehlt für eine gesunde Beurteilung des Einzelnen?

355. Sodann fordert die Oper einen würdigen und wirklich lyrischen *Text*. Die erbärmlichen Fabeln, dazu in der herkömmlichen Zustutzung, sind es nicht zum wenigsten, welche den Aufwand an Kunstmitteln als abgeschmackt, und die poesielosen Texte sind es, welche manche Stellen bei dem

musikalischen Vortrage als kindisch erscheinen lassen. Daß aber die Fabel ideentief und die Ausführung wahrhaft poetisch sei, genügt noch nicht. Es muß der Operndichter den lyrischen Ton des Oratoriums mit einer bedeutsamen Entwicklung der Handlung zu verbinden wissen. Darin liegt eine ungeheure Schwierigkeit. Die Lyrik bewegt sich in der idealen innern Welt, die Handlung versetzt uns dagegen ganz in die äußere reale. Geschieht das unvermittelt, so kann es nur störend wirken. Eine eigentliche Vermischung wird nur möglich, wenn die Lyrik dramatisch und die Handlung lyrisch wird. Die Lösung der erstern Aufgabe liegt schon vor in der echten Arie, welche (wie etwa Bühnengesänge im griechischen Drama) aus der Handlung hervorwächst oder die Handlung aus sich heraustreibt, zugleich aber auch statt allgemeiner Stimmungen persönlich gefärbte, charakteristische, zur That drängende Empfindungen darstellt. Die Arie erfordert darum auch eine eigene Art der Musik, die ganz individueller Ausdruck ist und dadurch dem Recitativ näher steht, so daß der Übergang von diesem durch das Arioso zur Arie ganz natürlich erscheint. Es kann nun aber auch umgekehrt aus der Arie zum Recitativ zurückgegangen werden, und aus diesem oder vielmehr mit diesem ergiebt sich der Übertritt in die Erscheinungswelt ohne Sprung.

Nur muß die Handlung ihrerseits sich angleichen, sie muß den eilfertigen Gang, die verwickelte Spannung, die realistische Natürlichkeit und Heftigkeit und sogar den straffen Zusammenhang opfern, durch den sie sich im gesprochenen Drama auszeichnet. Sie muß skizzenhaft in der Anlage, gemütvoll in ihrem Charakter, gelockert in der Fügung ihrer Teile, sehr gemäßigten Schrittes in der Entfaltung und viel mehr innerlich als äußerlich bewegt sein. Unser gesprochenes Bühnenstück hat meist viel äußere Bewegtheit, so sehr selbst in ihm die Thätigkeit und der Kampf der Geister die Hauptsache bleibt. Die Oper müßte zunächst auf den dramatisch-lyrischen Charakter des griechischen Dramas, aber dann noch einen Schritt weiter zur Lyrik zurückgehen. Die Handlung dürfte für den Deklamationsvortrag schon nicht mehr geeignet sein, ohne jedoch alle wahre Zielstrebigkeit, Spannung, Einheit zu verlieren. Sie würde dadurch so wenig zum Unding wie manche Liedtexte durch Anpassung an die Musik, z. B. durch sehr häufigen Gebrauch von Interjektionen und Wiederholungen, wie sie in gesprochener Rede unzweckmäßig sein würden, und namentlich durch den singenden Ton, den bald verzögerten, bald beschleunigten, oft zerrissenen musikalischen Vortrag aufhören, Poesie zu sein. Poesie und Musik können sich nicht zu einer höhern Einheit verbinden ohne beiderseitige Opfer; durch ein solches aber kann ganz wohl auch die dramatische Poesie sich mit der lyrischen und durch diese mit der Tonkunst verbinden. Das Zeugnis des unmittelbaren Schönheitsgefühles bestätigt auch, daß einzelne Teile von Musikdramen zugleich als Lyrik und als dramatische (man sage immerhin, wenn es sein muß, als

halbdramatische) Handlung eine gute Wirkung thun. Zusammengesetzt ist freilich die Oper auch unter diesem Gesichtspunkte; aber wie man das Oratorium trotz seines zusammengesetzten „Zwittercharakters" gelten läßt, so wird man die Aufgabe der Oper nicht von vornherein in das Gebiet der Unmöglichkeiten verweisen dürfen. Das gesprochene Drama selbst war nicht nur bei den Griechen und im Mittelalter, sondern ist auch jetzt noch eine zusammengesetzte Kunstform, die in den Fortschritt einer gegenwärtigen Handlung lyrische und epische Elemente mischt.

356. Dem geschilderten Charakter der Oper im Vergleiche und im Gegensatze zu dem gewöhnlichen Drama dürfte nun ein wunderbarer, ein märchenhafter oder ein tief ergreifender Stoff entsprechen. Die Lyrik als Poesie der Innenwelt entrückt über die Erscheinung der alltäglichen Wirklichkeit hinaus in eine höhere, schönere Welt, und auch die der Oper eigene Pracht versetzt ganz natürlich in das Reich der Phantasie. So mochte Wagner recht haben, wenn er seine Stoffe der Sage entnahm, sie ins Märchenhafte und Wunderbare hinüberführte. Für die rechte Vertiefung eines solchen Stoffes muß allerdings ganz besonders Sorge getragen werden; es muß unter märchenhaftem Spiele sich ein mächtiger Gedankenernst verbergen. Die Gralsage dürfte in dieser Beziehung, wenn man ihren innersten Kern, das Centralgeheimnis des Christentums, wirklich ernst nimmt, allen Wünschen des Operndichters entgegenkommen. Da nun überhaupt vieles Übernatürliche die feenhafte Pracht der Operndarstellung zuläßt, ja bis zu einem gewissen Grade erheischt, so könnten Stoffe, wie sie für das Oratorium gewählt zu werden pflegen, oft recht gut auch für die Oper dienen; es müßte nur eine das Kernereignis umgebende Handlung gefunden werden.

Wir sagen, die Handlung müsse das Kernereignis umgeben; dadurch nämlich wird sich die Opernhandlung (obschon eine andere Anordnung nicht ausgeschlossen ist) ganz füglich von der gewöhnlichen dramatischen Handlung unterscheiden lassen, daß diese sich zu einem Endergebnisse auf langen, oft sich verzweigenden und kreuzenden Wegen fortbewegt, jene dagegen sich um einen Mittelpunkt in engem Kreise leicht überschaulich herumbewegen soll. Die Lyrik der Oper widerstrebt der Ortsveränderung, weil diese zu weit in das Gebiet der äußern Thätigkeit hineinführt; unter Wahrung der Ortseinheit wird sich aber, wie schon beim Drama der Griechen, die Bewegung der Handlung um einen Mittelpunkt ergeben. Je lyrischer unsere Oper ist, desto eher muß, was als Handlung dargestellt wird, nahe um das Centrum kreisen als den Brennpunkt, in welchem alles Dramatische sich zu lyrischem Feuer entzündet. Beispielsweise kann eine Handlung, die vorwiegend in ergreifender Berichterstattung an einen und denselben Ort besteht, sich hier ohne Schwierigkeit in Lyrik auflösen. Das sieht freilich wie eine einzige große Scene aus, nicht wie ein weitverzweigtes Shakespearesches

Bühnenstück, aber es kann doch ganz dramatisch sein. Wenigstens kann der dramatische Charakter eines spanischen Auto auf diese Weise ganz wohl erzielt werden. Ungerechtfertigt wäre die Anforderung an eine Mischgattung, wie die Oper es doch sein will, *denselben* dramatischen Wert, d. h. dieselbe Beweglichkeit und denselben Fortschritt, aufzuweisen wie das gesprochene Drama. Wenn oben ein tief ergreifender Stoff noch ausdrücklich empfohlen wurde, so beruht das auf dem lyrischen Werte desselben, der ihn für die musikalische Darstellung geeignet macht und das Bedürfnis nach einer bewegtern Handlung nicht so stark empfinden läßt.

357. Sehr viel kommt auf die natürliche *Vermittlung* von Recitativ, Arie und Chor und auf die Vermeidung der Eintönigkeit in der Verteilung und Anlage derselben an, damit nicht der Schein eines steifen Puppenspiels entstehe; gerade die ausgesuchteste Kunst hat sich am sorgfältigsten vor modischem Kleiderschnitte zu hüten.

Auf den Ausdruck *wahrer Empfindung* sollten die ausführenden Kräfte in der Oper viel mehr als auf die Augen- und Ohrenweide Bedacht nehmen. Die Oper ist ein Zögling der Höfe und schleppt immer noch eitle Prunkliebe, Kleiderstolz, Gefallsucht und Leichtfertigkeit mit ebensoviel Herzlosigkeit und Hohlheit mit sich und ruft, wie es oft scheinen will, nur dazu alle schönen Künste auf, um recht viel Lärm um nichts zu machen. Der Sänger verschnörkelt und verbrämt bis zur Unkenntlichkeit die Melodie, die Theaterkünstler blenden die Augen, die Instrumente betäuben die Ohren, damit der ruhige Genuß an der einfachen Kunstschönheit nicht aufkomme. Und ein solches Drama macht darauf Anspruch, das innerste Gemüt tiefer zu ergreifen als eine echte Tragödie!

Richard Wagners Reform hat viel Schablone und falsches Pathos entfernt, der Poesie eine selbständigere Stelle wiedergewonnen und neue Mittel des dramatischen Ausdrucks geschaffen. Die ausgesuchteste Scenerie und eine blendende Instrumentation treiben die Wirkung auf die Sinne so hoch als möglich. Die Zurückdrängung der reinen Lyrik (der Arie) muß aber als ebenso großer Fehler angesehen werden als die dafür eingeführte übertriebene Expression und die weitgehende Verwendung der Chromatik. Die Musik ist aus ihrer natürlichen Rolle, durch melodische Schönheit auf das Gemüt zugleich mächtig und lieblich einzuwirken, hinausgeworfen und in eine andere Rolle, nämlich die einer ideenverkündenden Sprecherin, hineingedrängt worden. Diese bloße Idealisierung des gesprochenen Dramas legt der Musik zu große Opfer auf *ohne Aussicht, den Zweck zu erreichen*. Denn bei der opernmäßigen Verwendung der Musik im Drama kann dieses niemals die spezifisch dramatische Wirkung in ihrer Vollkommenheit erzielen, weil es notwendigerweise dafür zu lyrisch werden muß, weil die Musik den raschen Gang der Handlung zu sehr verzögert, weil der Text

nicht in ungestörter Deutlichkeit aufgefaßt werden kann und überhaupt der Geist zu vielseitig in Anspruch genommen wird. Darum muß also in musikalischer Lyrik, d. h. in der Arie, ein Ersatz gefunden und überhaupt das Musikdrama vom Sprechdrama scharf gesondert werden.

358. Die Oper bezeichnet den Höhepunkt der Musik in Bezug auf den Spielraum, den sie zur Entfaltung aller musikalischen Mittel gewährt, und vor allem in Bezug auf die Unterstützung, welche sie von andern Künsten erfährt. Aber sie bezeichnet auch die Klippe, an welcher die Musik scheitert. Zum Beweise für diese Thatsache können die unsteten Wandlungen der Oper selbst dienen, da immer ein Stil den andern als unzulänglich oder vielmehr als widersinnig bekämpft. Welche Umwälzungen haben nicht stattgefunden, wenn man nur an Caccini, Monteverde, Scarlatti, Lully, Gluck, Piccini, Beethoven, Wagner denkt! Den Grund, warum die Oper eine so rasch verwelkende Schönheit hat, daß jede Gestalt derselben nur einen Tag lang zu fesseln vermag, findet P. Jungmann (Ästhetik II [3. Aufl.], 528) mit gutem Grunde in ihrem Mangel an Geistigkeit und Lauterkeit. „Nicht dem Gebilde, das in der Erde wurzelt," sagt er treffend, „gehört die Unsterblichkeit, sie ist die Mitgift des Geistes. Das sensitive Element in der menschlichen Natur entstammt dieser Erde, darum ist es hinfällig und verweslich; und gleich ihm altert schnell und verblüht und stirbt bald das Produkt jeder Kunst, die, statt dem Geiste zu dienen, die Magd des Fleisches wird: die durch phonetische Kunststücke die Gedankenlosigkeit in Erstaunen zu setzen, durch ungereimte Fiktionen und Abenteuerlichkeiten die Phantasie zu vergnügen, durch prachtvolle Scenerien und luxuriöse Kostümierung das Auge zu blenden, durch üppige Melodien und verführerische Rhythmen die Sinnlichkeit zu fesseln, durch Frivolitäten und schlüpfrige Reize der Lüsternheit Nahrung zu bieten bemüht ist."

In einem Werke wie das vorliegende können zu den größern Kunstgebilden nicht gut besondere Proben beigefügt werden. Es sei hier nur beispielshalber an dies und jenes erinnert. Man sehe die klassische Arie aus Haydns „Schöpfung": „Mit Würd' und Hoheit angethan", mit dem vorausgehenden Recitativ; ferner von dem gemäßigten Romantiker Mendelssohn aus dem „Elias" das Terzett „Hebe deine Augen auf zu den Bergen" mit dem einleitenden Recitativ; endlich aus Wagners „Lohengrin" den Doppelchor „Welch ein seltsam Wunder", wo der dramatische Ausdruck und die ebenso dramatische Stimmenverteilung Beachtung verdient. Für die Kirchenmusik genüge es, aus der Gesamtausgabe der Werke Palestrinas auf die Lamentationen im 25. Bande, S. 16. 32 und 204—209, und auf das Madrigal „Soave" im 28. Bande, S. 231 zu verweisen.

Die Ausgestaltung der Musik in den bisher behandelten festen Formen ist von Marx in seiner „Kompositionslehre", von K. Köstlin in Vischers „Ästhetik" und von H. Ad. Köstlin in seiner „Tonkunst", die Oper in Th. Schmid, „Das Kunstwerk der Zukunft und sein Meister Richard Wagner", behandelt worden. Die neuern Wandlungen der Musik, von denen etwas weiter unten die Rede sein wird, finden sich in der vortrefflichen „Ästhetik der Tonkunst" von Hennig sachgemäß besprochen.

10. Innere Entwicklung der Tonkunst.

359. Wir haben den Kreis der gebräuchlichsten Formen durchlaufen, in denen die Tonkunst ihre Gedanken verkörpert. Wir durften die Liedform an die Spitze stellen, nicht als ob hierin die Musik ihre eigentümlichste Gestalt annähme; vielmehr wird sie im Liede durch den geringen Umfang der menschlichen Stimme und die unerläßliche Anbequemung an die Textworte verhindert, den ganzen Reichtum ihrer formellen Mittel zu verwerten. Aber nichtsdestoweniger ist die Vokalmusik natürlicher als die reine Musik. Wort und Stimmton sind von der Natur als das nächste und geeignetste Werkzeug zum Ausdruck von Gedanken und Stimmungen gegeben. Der Vokal im Worte und der musikalische Ton sind in ihrem Ursprung nahe verwandt, verschmelzen im Gesangston völlig miteinander, entwickeln sich, indem sie in der Zeit verlaufen, in gleicher Richtung und ergänzen zur Offenbarung des Innern die Wirkung zweier Künste zu der schönsten Gesamtwirkung (oben Nr. 45. 245 ff.). Die Dichtkunst muß ihrerseits sich der Musik anbequemen, wenn der Bund beider vollkommen natürlich sein soll; sie muß einen möglichst lyrischen Charakter annehmen und ihren Reichtum an Gedanken und Phantasievorstellungen einschränken. Das Lied findet sich zu jeder Zeit, bei allen Völkern und allen Volksklassen vertreten; es ist ein fast unwillkürlicher Ausdruck der erregten Stimmung.

Ganz natürlich ist auch, was Geschichte und Erfahrung bestätigen, die Verbindung der Musik mit der Mimik; doch kommt in Tanz, Ballett und Pantomime für gewöhnlich ein voller ästhetischer Gehalt der Tonkunst nicht zur Erscheinung. Die Bedeutung des musikalischen Tanzes liegt vielmehr in der Ausbildung des rhythmischen Elementes, wie beim Marsche. Ansätze von Melodie finden sich freilich besonders im Trio. Erst wenn im Tanzliede und im Bühnenspiel sich auch die Poesie zugesellt, können höhere Wirkungen erzielt werden (oben Nr. 302). Auch unsere Zeit hat in den spätern Werken Wagners die völlige Verschmelzung von Poesie, Mimik und Musik glücklich versucht. Die Mimik steht in dieser Verschmelzung thatsächlich ganz im Banne des musikalischen Rhythmus, ringt sich aber zu anscheinender Selbständigkeit durch, so daß sie doch ganz auch dem poetischen Worte dienstbar bleibt; die Musik aber erhält nun von den beiden Schwesterkünsten die Fähigkeit zu einem durchaus individuellen Ausdrucke.

Die Unfähigkeit der Tonkunst, begrifflich bestimmte Vorstellungen zu erwecken, ließ dieselbe anfangs die Stütze einer andern Kunst aufsuchen; ihre Fähigkeit aber, durch die lebhafte Erregung der Nerven auf die innere Empfindung und das Gemüt zu wirken, ließ die Schwesterkünste hinwiederum ihre Beihilfe beanspruchen. Was aber die Musik in Verbindung mit denselben leistet, was in der Gesamtwirkung recht eigentlich ihr Werk ist, dazu

bleibt sie immer noch im stande, wenn sie auch auf eigene Füße gestellt wird. Das ist der Grund, warum eine selbständige, „absolute" Musik möglich ist. Sie behält als solche ihren ausgeprägten Rhythmus und ihre melodische Schönheit mitsamt dem in beiden liegenden Ausdruck. Sodann wird sie ganz frei in der Entfaltung aller formellen Mittel. Das letzte als das neu Hinzukommende kennzeichnet vor allem die absolute oder reine Musik; es macht mit dem Rhythmus die Formalschönheit der Tonkunst aus. Die Formelemente müssen indessen, wenn etwas ästhetisch Wertvolles erzielt werden soll, doch irgend einen, für die Verstandesauffassung allerdings sehr abstrakten Inhalt haben, d. h. nicht nur sinnlich angenehm sein, sondern auch das Gepräge des Geistes tragen (oben Nr. 10 ff., 19 ff.); die Tonreihe muß in bedeutsamen, auf das Gemüt wirkenden Motiven sich entwickeln (oben Nr. 274 f.), sich ferner in Sätze und Perioden gliedern (Nr. 274 ff.); dazu kommen noch die andern Vorzüge der Form: der geordnete Bau eines größern Ganzen, die thematische Durchführung, die Verwendung der Ornamente, der Dissonanzen, der Harmonie und Modulation. Den Inhalt der Instrumentalmusik bildet also nicht zum wenigsten die oft bis zu einem wunderbaren Grade gesteigerte Gesetzmäßigkeit. Das ist ihr in besonderer Weise eigentümlich, weil sie dieselbe am ungehemmtesten durchführt und durch dieselbe Ersatz bieten muß für den Genuß, welchen sonst neben der Musik noch die poetischen Textworte gewähren. Doch ist es nicht ganz richtig, wenn Hanslick sagt, der Inhalt der absoluten Musik sei gar nichts anderes als „tönend bewegte Formen". Er will wohl selbst nur soviel sagen, daß die Tonkunst zur Darstellung konkreter Gefühle nicht fähig sei. Auch dies wäre besser so auszudrücken: die Tonkunst stellt die Gefühls- oder Gemütsregungen in generischer Allgemeinheit dar, insofern die spezifische und individuelle Bestimmtheit der innern Regungen, wie sie die Musik allerdings auch nachbildet, in der Sprache nur einen generischen Ausdruck findet (Nr. 16 f., 27 f.). Der erwähnte allgemeine Stimmungsgehalt, welcher in der guten Form immer schon enthalten ist, erfaßt bei der reinen Musik jeder Laie so gut wie der Kenner; selbst eine instinktive Einsicht in die Gesetzmäßigkeit der Form darf ihm nicht abgesprochen werden. Die klare Einsicht in die Technik vermittelt aber dem Musiker einen größern Genuß an der absoluten Musik.

360. Es hängt von dem Willen und Talent des Komponisten ab, welches von den beiden Momenten, die wir in der reinen Musik unterschieden haben, das Gesetz der Form oder der Ausdruck der Stimmung, stärker betont werden solle. Verharrt der Künstler zunächst mehr in der objektiven Freude am Klange und an der folgerichtigen Klangentwicklung, und läßt er die Stimmung nur leise durchzittern, so ergiebt sich die formalschöne Musik im besondern Sinne, in der die reizende Form, wie Blätter die Frucht, den Stimmungsgehalt umhüllt und beinahe verbirgt; aber die

Form hätte nicht so hohe Reize, wäre vielmehr ein eitles Geklingel, wenn sie nicht geistig beseelt wäre. Mozarts liebenswürdige Art kann diese Gattung veranschaulichen. Hingegen wird man bei Beethovens Symphonien nicht umhin können, eine gewisse Aufdringlichkeit des Inhaltes durchzufühlen; die Form beginnt ihre volle, selbständige oder vielmehr überwiegende Geltung einzubüßen; wir haben es im eigentlichen Sinne mit instrumentaler Stimmungsmusik zu thun. Der Komponist ringt mit den Formmitteln nach bestimmter Zeichnung der Bewegungslinien seiner keineswegs allgemeinen Stimmung und bemüht sich, den Tönen einen genauern Ausdruck abzunötigen. Daß denselben eine gewisse Gewalt angethan wird, hört man heraus; aber es sind doch in der That unter den unzähligen Kombinationen der Töne in Bezug auf den Ausdruck unabsehbar viele Verschiedenheiten. Kein Wunder also, daß der Meister der Musik eine immer deutlichere Sprache verleihen kann. Nie freilich wird sie eine begriffliche Deutlichkeit erreichen; nie wird sie die Gegenstände der Gemütsbewegungen kenntlich machen; aber sie wird doch mehr und mehr den Kreis der gattungsmäßigen Allgemeinheit verengern und subjektive, gelegentliche Stimmungen durch ungewöhnliche Erregung, auffallende Ausweichungen und Modulationen, streitende Tonverbindungen, Störungen der Symmetrie u. dgl. nicht darzustellen, aber doch anzudeuten suchen.

Nachdem nun die Tonkunst zuerst an dem Liede (in Verbindung mit Marsch und Tanz), sodann in den Grundformen der Instrumentalstücke (sonatenähnlichen Gebilden) ihre Kräfte geschult hat, wird sie zur raschen Fortentwicklung geeignet. Sie geht als Vokalmusik zu Chor und Arie über, wagt auch epischen und dramatischen Ausdruck andeutungsweise nachzubilden und schafft endlich Kantaten, Oratorien und halb- oder ganzmusikalische Dramen. Inzwischen ist die Instrumentalmusik durch die feste Gestaltung der eigentlichen Sonate erstarkt, hat eine Fülle von Klangfarben sich dienstbar gemacht und verwendet sie in der Symphonie, indem sie dieselben zugleich der Vokalmusik für ihre umfangreichen Kompositionen zu Gebote stellt.

Die ausgebildete Vokal-Instrumentalmusik feiert nun in Verbindung mit andern Künsten ihren höchsten Triumph in der feierlichen „Messe“ und auf profanem Gebiete in der Oper. Die Tonkunst kann hier einerseits alle ihre Mittel zu einer durchaus vollkommenen Leistung ausbeuten, darf aber andererseits nicht gerade eine führende Rolle beanspruchen. Denn im Verein der Künste gilt zunächst das Gesetz, daß alle sich dem Ganzen unterordnen und in diesen Grenzen nach ihrem besten Vermögen arbeiten. Sodann kommt die verschiedene Rangstellung der Künste in Betracht, die sich nach ihrem Vermögen zum Ausdruck des menschlichen Innern zu bemessen hat. Denn wenn auch die Darstellung der Außenwelt eine wichtige Aufgabe der Kunst im allgemeinen ausmacht, so steht doch die künstlerische

Offenbarung des Innern an und für sich höher und giebt daher selbst der Malerei und Bildnerei ihren höchsten Wert. Die objektive Betrachtung ergiebt nun, daß im Verein der Künste Dicht- und Tonkunst in ihrer Verbindung den ersten Rang behaupten, die andern aber teilweise in eine dienende Stellung treten müssen. Im Rangstreite der Musik mit der Dichtkunst wird ihrerseits die Musik sich der Schwesterkunst nicht vordrängen dürfen. Sie hat ja freilich in ihren sinnlichen Reizen einen hohen Vorzug; aber die Größe des Gehaltes und die Faßbarkeit desselben in der künstlerischen Darstellung entscheidet doch schließlich zu Gunsten der Dichtkunst. Das hat man denn auch in der letztern Zeit rücksichtlich des Musikdramas theoretisch offen anerkannt; aber es hat in demselben weder die Poesie sich des Vorranges recht würdig gezeigt, noch die Musik ihre führende Rolle aufrichtig abtreten wollen. Auch in der Kirchenmusik kommt man mehr und mehr von der Anschauung zurück, als ob die Musik im Gotteshause allherrschend sei; sie kann es in der That um so weniger sein, als die Vereinigung der Künste in der Kirche den praktischen Zweck der Erbauung mitzuerfüllen hat. Die richtige Beurteilung des Gesamtkunstwerkes muß also vom Standpunkte des Ganzen, des Gesamtzweckes, ausgehen und die Leistungsfähigkeit der einzelnen Künste für die Gesamtwirkung aller prüfen.

361. Die hohe Entwicklung des Ausdruckes in der Musik und das Bestreben, in dieser Beziehung mit der Poesie zu wetteifern, hat Anlaß gegeben, die festen Formen der musikalischen Kunstgebilde, wie sie oben erklärt worden sind, zu durchbrechen, und wir müssen zum Schlusse auch dieser Richtung gerecht werden. Beginnen wir mit der Anerkennung, daß die Kunst in ihrer stetigen Fortentwicklung allerdings nicht in die Schablonen weniger Formen zu bannen ist. Es bleibt Raum für mannigfachen Fortschritt, und nicht alles Neue ist verdächtig; wenn es auch einige Zeit braucht, bis die Gewöhnung eine bessere Einsicht vermittelt, so darf doch die Gegenwart und Zukunft nicht schlechthin nur nach den Mustern der Vergangenheit beurteilt werden. Die Ahnung von etwas Höherem und Besserem wird immer wieder zu neuer Begeisterung drängen und diese zur Durchbrechung der alten Formen führen, um eine freiere Entwicklung des Inhaltes zu ermöglichen.

Es handelt sich hier um die „romantische" Richtung der Musik, welche großenteils mit der „Neudeutschen Schule" und der „Programmmusik" zusammenfällt. Die Gegensätze sind, wie in der Litteratur, Klassicismus und Romantik. Ersterer betont die Einheit des Inhaltes und der Form, hält sich aus Achtung vor der Form an bestimmt erkannte, feste Gestaltungen der Kunstgebilde und schreitet nur sehr vorsichtig zu neuen Formen fort, die wiederum alsbald den Stempel des Fertigen und Abgeschlossenen erhalten. Die neuen, nicht immer recht klaren Ahnungen der Romantiker dagegen schaffen sich in freiem Drange bisher nicht gebrauchte Ausdrucksmittel.

Eine unruhige Gärung, ein tastendes Suchen, eine Hintanstellung der Form zu Gunsten des Inhaltes machen sich aber zu gleicher Zeit fühlbar. Die „Programmmusik" hat ihren Namen von einem ganz bestimmten Vorstellungskreise, welcher programmmäßig der musikalischen Komposition zur Bearbeitung vorliegt; es wird dabei die Ausdrucksfähigkeit der Tonkunst, gewissermaßen im Wettstreit mit der Dichtkunst, aufs höchste gesteigert. Die Ideenwelt der Romantik, wie wir sie aus der Litteratur kennen, steht natürlich in nächster Verwandtschaft mit der Musik und muß, mit Begeisterung ergriffen, für dieselbe fruchtbar werden. Das Streben nach immer schärferem Ausdruck des musikalischen Gedankens und die Anlehnung an die Poesie läßt ebenfalls einen Fortschritt hoffen. Als Klassiker in dem erklärten Sinne gelten noch Haydn und Mozart, zu den Romantikern dagegen zählt man Weber, Schubert, Schumann, weiterhin Berlioz, Liszt und Wagner. Der allgemeinere Name „Romantiker" könnte wohl noch manchen frühern beigelegt werden; aber erst mit und nach Beethoven (oben Nr. 360) sind die Romantiker zugleich Programmisten und drängen ungestümer in neue Bahnen. Namentlich haben die zuletzt genannten drei Meister und ihre Nachahmer die Form der alten Symphonie und Arie entschiedener durchbrochen. Eben diese neuere Richtung beschäftigt uns an dieser Stelle vornehmlich. Die alte und die neue Schule stehen sich nun in folgender Weise entgegen:

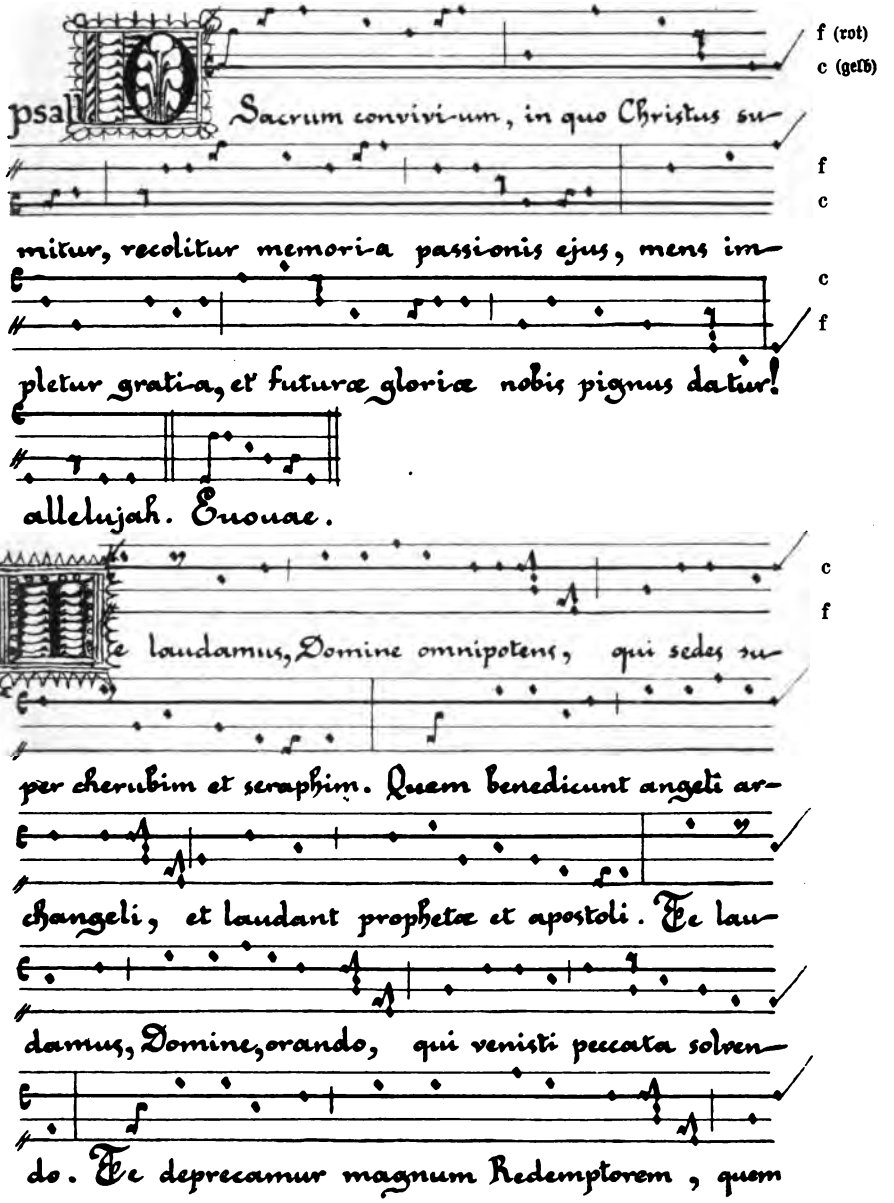
Die formalschöne Musik entbehrt nicht jeglichen Gehaltes; denn die Erscheinung ist doch immer Erscheinung irgendwelchen Wesens, und darum ist die wirklich formalschöne Musik keine reine Spielerei, sondern eine eigentliche Kunst. Aber der Inhalt der Form ist nicht derart, daß man ihn an einem bestimmten Dinge der Wirklichkeit zu suchen veranlaßt wird. Das ist zunächst die absolute Musik im engern Sinne, bei der dem Komponisten selber nicht die Gegenstände der Anschauungswelt, sondern nur die Formen der Tonwelt mit jenem Inhalt vorschweben, den die Formen selbst mitbringen. Es kann aber auch der Fall eintreten, und er ist in den Symphonien eines Beethoven verwirklicht, daß der Komponist durch bestimmte einzelne Vorstellungen und Empfindungen angeregt und begeistert, nur zu dem Zwecke die musikalischen Formen benützt, um in denselben seine Stimmung zu verkörpern. Ist er eine starke Individualität und mit musikalischer Energie ausgerüstet, so wird er es zuwege bringen, daß auch der Hörer gewahr wird, es handle sich hier nicht um jene objektive Freude an den schönen Formen allein, sondern um eine lebhafte persönliche Stimmung, um ein Streiten und Ringen der Seele, das sich in Tönen veräußern will. Die allgemeine Richtung der Gemütsbewegung wird deutlich erkennbar sein, ob Freude oder Leid, Befriedigung oder Unruhe, Frieden oder Streit geschildert werden soll. Sogar manche Umstände wird man ziemlich sicher erraten, z. B. daß eine freudige Begrüßung oder ein wehmütiger Abschied

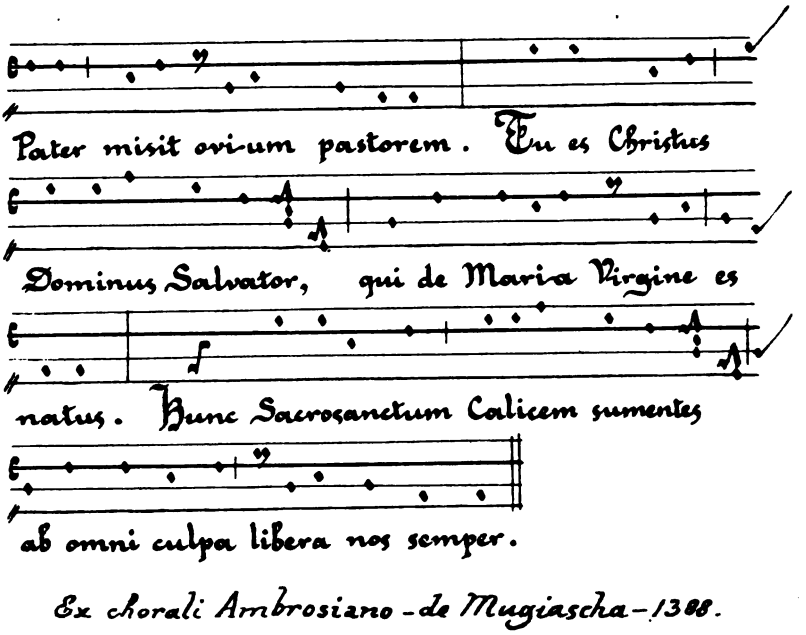
dem Komponisten vorgeschwebt habe. Man kann das Stimmungsmusik mit unausgesprochenem Programme nennen (oben Nr. 360). Wie es aber Musiker giebt, welche alle bloß formale Musik als eitle Spielerei verwerfen, so wollen andere umgekehrt von einer solchen Stimmungsmusik nichts wissen. Die Programmisten nun bauen auf der Möglichkeit derselben ihr ganzes Wirken auf. Sie sind auch vollkommen im Rechte, wenn sie den Nervenreizen, die der Gesang (und in ähnlicher Weise auch die Instrumentalmusik) im Komponisten und im Hörer hervorruft, eine teils natürliche teils symbolische Beziehung zuschreiben zu den Seelenstimmungen und sogar zu den Vorstellungen, durch welche diese bedingt werden. Wir haben diesen Punkt in der Einleitung zu diesem Buche ausführlich besprochen. Sie sind nur im Irrtum, wenn sie die Leistungsfähigkeit der Musik überschätzen, wenn sie nicht erkennen, daß sie mit einem Fuße auf ein fremdes Gebiet, nämlich das der Poesie, übertreten, und daß die zur Erreichung ihres Zweckes angewandten Mittel, zumal die Auflösung mancher Kunstformen, für die Musik selbst verhängnisvoll werden können. Es kann nicht leicht eine Kunst mit einer andern auf deren eigenstem Gebiet ungestraft in die Schranken treten und die einfachern Leistungen auf dem eigenen Gebiete gleichsam als ungenügend verleugnen. Die mißkannte „absolute" Musik enthält in ihrem Namen selbst eine gute Rechtfertigung: sie ist die Musik für sich allein genommen, ohne Beziehung zur Poesie und damit auch zu einem (meist poetischen) Programm. Das Programm stellt dagegen die Musik als abhängig von der Poesie hin.

„Absolute Musik" und „Programmmusik" sind in der That bezeichnende Gegensätze. Es ist aber gleich verkehrt, die innere Beziehung der Musik zur Poesie für wesentlich zu erklären und sie als nicht vorhanden zu verleugnen. Thatsächlich rufen, wie die Programmisten voraussetzen, die elementaren Wirkungen der Musik ganz ähnliche Erschütterungen in unserem Nervensystem und damit in unserer seelischen Verfassung hervor wie die Gemütsbewegungen, und sind darum fähig, diese hervorzurufen und umgekehrt von ihnen hervorgerufen zu werden. Die Stimmungsmusik in dem oben geschilderten Sinne ist nur dem Grade nach von der Programmmusik unterschieden, und auch die ästhetische Wirkung der absoluten Musik im engern Sinne bleibt nicht ohne Einfluß auf die Stimmung des Hörers, wie sie auch nur aus einer Stimmung des Komponisten hervorgegangen ist. Der Gegenstand der Gemütsbewegung ist nur in den drei Fällen teils verschieden teils mehr oder weniger bestimmt; in der formalschönen Musik ist es der wesentliche Inhalt der musikalischen Form, besonders des „Motivs", das schon durch seinen Namen auf eine Gemütserregung zu deuten scheint; sonst ist es die Stimmung, welche durch etwas anderes als die Vorstellung einer Tonreihe angeregt wurde. Die Programmmusik tritt am weitesten aus dem Gebiete der reinen Musik heraus, indem sie für einen in den Tönen als

solchen nicht enthaltenen Inhalt ein besonderes aufmerksames Interesse fordert. Die Vokalmusik lenkt allerdings die Aufmerksamkeit noch weiter ab, jedoch mit den großen Vorteilen, welche die Lyrik des Textes gewährt, wohingegen die Programmmusik zu sehr die Phantasie- und Verstandesthätigkeit des Hörers, oft in ganz ermüdender Weise, in Anspruch nimmt. Am wenigsten Erfolg hat dieselbe in der eigentlichen Naturschilderung durch Töne, sobald diese ein mehr als nebensächliches Interesse beansprucht; etwas ganz anderes ist das Malen individualisierter Stimmungen als das förmliche Beschreiben ruhender Gegenstände, was der Musik am wenigsten zukommt. Es darf aber nicht geleugnet werden, daß wir den Programmisten eine große Bereicherung der musikalischen Ausdrucksmittel verdanken. Obendrein kann es nur von Nutzen sein, wenn die Musik auch nach dieser Seite hin ihre Kräfte einmal aufs äußerste anstrengt, Naturklänge stilisiert wiedergiebt, Landschaften stimmungsvoll malt, Charaktere und Scenen schildert oder zusammenhängende Dichtungen ausdeutet; nur muß sie nicht auf dieser Bahn verharren, sondern auf ihr eigenes Gebiet und in die natürliche Stellung im Verein der Künste zurückkehren.

Im einzelnen mag über diese Richtung der Musik noch folgendes bemerkt werden. Sie verschmäht, wenigstens in ihren neuesten Vertretern, jene Einheit der Form, welche wir bei den ältern Komponisten finden und welche man etwa mit dem Namen der Architektonik benennen kann. Sie glaubt, dieselbe sei durch den Anhalt, welchen das Programm gewährt, überflüssig geworden. Obendrein scheint ihr dieselbe die Freiheit der Komposition zu hemmen. Ein Kern von Wahrheit ist in diesen Behauptungen gewiß auch anzuerkennen. Es wird aber nun an die Stelle der innern Einheit der Musik die fremde der Poesie gesetzt. Zudem haben außer Beethoven doch auch oft genug noch Berlioz und Liszt gezeigt, daß innerhalb der alten Schranken der Zweck der Programmmusik in hohem Grad zu erreichen ist. Warum müssen denn die sogen. „symphonischen Dichtungen" die geordnete Teilung der Komposition grundsätzlich verschmähen? Warum muß das dürftige „Leitmotiv", d. h. eine bei ähnlichen Charakteren und Lagen wiederkehrende musikalische Phrase die thematische Einheit ersetzen oder verdunkeln? Wenn ferner die alte Kontrapunktik mit den festen Formen von Imitation, Kanon, Fuge allerdings etwas eng Gebundenes und die spätere Satz- und Periodenbildung und -teilung etwas Mechanisches hat, muß darum Regellosigkeit an deren Stelle treten? Eine gesunde, organische Gliederung der Komposition macht sie doch jedenfalls übersichtlicher als die sich immer wieder durchkreuzenden, oft melodiearmen oder unfertigen Leitmotive mit den fortwährenden Trugschlüssen. Endlich bleibt es doch immer wahr, daß sich „in der Beschränkung der Meister zeigt".


f (rot)
c (gelb)
psal
Sacrum convivi-um, in quo Christus su-
mitur, recolitur memori-a passionis ejus, mens im-
pletur grati-a, et futurae gloriae nobis pignus datur!
allelujah. Euouae.
Missa
te laudamus, Domine omnipotens, qui sedes su-
per cherubim et seraphim. Quem benedicunt angeli ar-
changeli, et laudant prophetae et apostoli. Te lau-
damus, Domine, orando, qui venisti peccata solven-
do. Te deprecamur magnum Redemptorem, quem



Ex chorali Ambrosiano - de Mugiascha - 1388.

Neuntes Kapitel.

Die Kirchenmusik.

Der Gegenstand dieses Kapitels bringt es mit sich, daß manches berührt wird, was der Ästhetik an und für sich fremd ist. Es finden aber doch auch folgende ästhetische Fragen ihre Erledigung: Wie lassen sich die Forderungen der Kunst mit dem Zwecke der Erbauung vereinigen? Wie unterscheidet sich die religiöse Musik von der weltlichen? Welche Stellung hat die Kirche als *Freundin der schönen Künste* in den verschiedenen Zeiten zur Musik und deren Wandlungen eingenommen? Welche ästhetische Begründung haben die einzelnen kirchlichen Vorschriften über Musik?

362. Der religiöse *Stoff* und die selbstverständlichen Forderungen desselben kommen beim Kirchengesange nicht allein in Betracht. Derselbe ist ja, im Gegensatze zum religiösen Liede in der allgemeinern Wortbedeutung, auch ein Teil des Gottesdienstes, eine gemeinschaftliche, öffentliche Kulthandlung, welche von der ganzen Gemeinde oder von einzelnen im Namen aller vorgenommen wird. Außer der Kirche mag jeder singen, wie ihm das Herz es eingiebt; er mag da auch beim religiösen Liede vorwiegend ästhetische statt erbauliche Zwecke verfolgen und demgemäß Text und Melodie frei wählen. Innerhalb des Gotteshauses dagegen tritt man sowohl Gott selbst als seinen Mitchristen in einer sehr eigenartigen Weise gegenüber. Man kommt, um die besondere Gegenwart des Allerhöchsten durch Akte der unmittelbaren Gottesverehrung anzuerkennen und sich gegenseitig in frommer Andacht zu erbauen.

Die persönlichen Kultakte schließen sich ferner an den *offiziellen* Gottesdienst an, wie ihn die Kirche und ihre bevollmächtigten Diener angeordnet haben, abhalten und amtshalber überwachen. Es wird vorausgesetzt, daß dabei die Gemeinde in ansehnlicher Vertretung sich zusammenfinde und gemeinschaftlich Anteil nehme. Die nächste Aufgabe der Versammlung ist also, die frommen Stimmungen, welche der Heiligkeit des Ortes, der Kulthandlung und ihrer Bestimmung gemäß sind und allen gemeinsam sein sollen, *unter Leitung der Kirche* sichtbar und vernehmlich an den Tag zu legen. Nach diesen Voraussetzungen ist auch der Gesang zu beurteilen.

363. Derselbe hat viel weniger als jeder andere Gesang seinen letzten Zweck in sich selber, als Gegenstand des *ästhetischen Vergnügens*, der ausschließlichen Kunstfreude. Ein solches Wohlgefallen kann und soll in seinem Rechte verbleiben, aber es kann und soll doch auf einen höhern Zweck, nämlich die Verherrlichung Gottes und die Andacht der Gläubigen, bestimmt und wirksam hingelenkt werden. Es ist sogar unzweifelhaft — wie auffallend auch immer auf den ersten Blick diese Behauptung erscheinen mag —,

daß ein Werk der Tonkunst, wie einer jeden andern Kunst (z. B. der Beredsamkeit oder der Architektur), von seinem Kunstwert einen Teil dem praktischen Zwecke opfern darf, sobald dieser es zu erheischen scheint. Es verliert dann freilich nach den etwas einseitigen Begriffen der modernen Ästhetik an Kunstwert, nicht immer aber zugleich an Gesamtwert. Man kann nicht sagen, daß die kunstvollste, heilige oder profane, Musik unter allen und jeden Umständen die zweckdienlichste sei.

364. Doch sehen wir zunächst davon ab; denn allerdings liegt es nicht in der Natur einer vollkommenen Kunst begründet, bei der Unterordnung unter den religiösen Zweck in ihren Anforderungen beeinträchtigt zu werden. *Die Kirche will auch nicht*, daß die Kunst ihr durch Selbstentwürdigung diene, sondern vielmehr, daß sie nach dem Vollmaß ihrer Kräfte zur Förderung höherer Zwecke beisteuere. Dabei ist nicht ausgeschlossen, daß bisweilen nur ein Teil ihrer Mittel in Anspruch genommen wird. Sie wird dadurch nicht entwürdigt; leiht sie doch diese Mittel ohne Widerstreben auch andern, z. B. patriotischen Zwecken. Keine Kunst will und braucht ja überall mit dem Aufwand aller Kräfte zu wirken. Daher ist es keine Herabsetzung der Musik, wenn sie z. B. im Lektionston der Kirche einmal eine sehr bescheidene Stellung einnimmt. Nicht viel anders verhält sie sich im Melodrama und im einfachsten Recitativ der Oper. Aber die Kirche gestattet ihr wirklich eine volle und glänzende Entfaltung, wo dieselbe den höhern Zwecken förderlich ist.

Wer wollte so thöricht sein, den Zweck der Andacht und die höchste Kunstleistung für unvereinbar zu halten? Denn was immer danach angethan ist, von der Andacht abzulenken, sei es im Rhythmus, sei es in der Melodie, sei es im Aufbau, in der Instrumentierung oder im Vortrag eines Musikwerkes, gehört ganz gewiß nicht zum *Wesen* der echten und vollkommenen Musik. Nur soviel ist wahr: nicht in allen ihren Gestalten, wohl aber in dieser und jener, kann die echteste und vollkommenste Kunst beitragen, Gottes Ehre und die Andacht der Gläubigen zu fördern. Wie sie dazu befähigt werde, wollen wir des nähern sehen.

365. Die Kirche ist der Ort der Gottesverehrung. Nun führt aber schon das *natürliche Bedürfnis* des Menschen darauf, Gott auch durch Gesang zu verehren. Nicht nur will und soll er dem Schöpfer mit allen seinen Fähigkeiten huldigen, sondern er sieht auch ein, wie edel gerade die Fähigkeit des Gesanges und wie geeignet dieselbe ist, den vollkommensten Ausdruck der religiösen Empfindung, das Gebet, unter einer Rücksicht noch zu verklären. Darum opfert er gern die Mühe auf, die es ihm macht, um das sprachliche Wort in lieblichstem Wohlklang vor Gottes Ohr zu bringen. Er findet auch bald, wie er sich selbst dadurch die Pflicht der Huldigung versüßt und erleichtert. Damit wird ja der Schwäche seiner Natur, die im

fortgesetzten Gebete leicht ermüdet, aufgeholfen. Die fromme Stimmung selber steigert sich, wenn sie frisch und laut ausgesungen wird. Was nun vom Gesange gilt, findet teilweise auch Anwendung auf den Gebrauch der Instrumente.

366. Daher empfiehlt oder befiehlt die Heilige Schrift die Verherrlichung Gottes durch Musik: „Preiset Gott mit dem Lied der Lippen und mit Zitherklang, und sprechet im Preislied: Alle Werke des Herrn sind gut und vollkommen" (Eccli. 39, 20 f.). „Seid voll des Heiligen Geistes und redet miteinander in Psalmen und Hymnen und geistlichen Liedern, indem ihr singet und jubelt (eigentlich: psallieret) dem Herrn in euern Herzen und Dank saget immerdar für alles im Namen unseres Herrn Jesu Christi" (Eph. 5, 19 f.). Der Apostel empfiehlt hier in den mannigfachsten Wendungen den heiligen Gesang, bezeichnet dessen wesentlichen Inhalt, nämlich die von Gott in Christus und um Christi willen uns erwiesenen Wohlthaten, und fordert, daß derselbe aus jubelndem Herzen und aus Eingebung des Heiligen Geistes zur Erbauung vieler hervorströme.

Diese Worte des Apostels, welche fast in gleicher Form Kol. 3, 16 wiederkehren, lassen sich freilich auch auf bloß gesprochene und nur nach Ton und Fassung liedartige Gebete beziehen. Allein die Häufung der an musikalischen Vortrag erinnernden Ausdrücke beweist zum wenigsten den ganz musikalischen Charakter dieser heiligen Lyrik. Die übereinstimmenden Textworte an beiden genannten Stellen „Psalmen, Hymnen und geistliche Lieder" sind anscheinend von drei bestimmt unterschiedenen Arten zu verstehen, von den eigentlichen Psalmen, von den anderweitigen lyrischen Gesängen, deren Texte im Alten oder Neuen Testamente vorliegen, und von den auf Eingebung des Heiligen Geistes improvisierten Liedern. Man könnte noch sagen, es handle sich nur um die häusliche, wenn auch gemeinschaftliche Erbauung, nicht um eine liturgische Kulthandlung. Jedenfalls aber beziehen sich die „Psalmen", welche 1 Kor. 14, 26 erwähnt werden, auf die öffentlichen Versammlungen, und die Liedworte, welche der hl. Johannes im Himmelstempel singen läßt, sind entweder ein dringend mahnendes Vorbild oder nichts als ein Echo dessen, was auf der Erde bereits ebenso wirksam wie angemessen ertönte (vgl. Kirchenmusik. Jahrbuch 1878, S. 13 f.). Übrigens mußte auf Grund der vom Heiligen Geiste eingegebenen und wechselweise kundgegebenen Liedworte sich (zumal bei den Alten) ein recitativer und sogar ein melodischer Vortrag, wie es scheint, von selbst ergeben, sobald dieselben in häufigen Gebrauch kamen. Denn so forderte es ihr erhabener Charakter, und es ist ganz und gar nicht abzusehen, warum der Heilige Geist nicht zur Verklärung dieser Lieder mittelst des melodischen Vortrages anregen, oder warum die Kirche denselben, sei es in privaten, sei es in offiziellen Versammlungen hindern sollte. Gab doch, um nicht

an die heidnischen Opfergesänge zu erinnern, der alttestamentliche Psalmengesang das naheliegende Vorbild (vgl. 2 Par. 5, 12 ff. und schon 2 Mos. 15, 1 ff. und 20 f.). Darum ist es auch keineswegs unwahrscheinlich, daß der Heiland nach dem letzten Abendmahle die Dankeshymne (Matth. 26, 30) mit seinen Jüngern wirklich gesungen habe; man müßte denn annehmen, das Singen der Psalmen sei bei solchen Gelegenheiten nicht mehr im Gebrauch gewesen.

Philo (1. Jahrhundert n. Chr.) schildert uns sehr eingehend, wie die Therapeuten Ägyptens bei ihrem Freudenmahl mannigfache Gesänge, teils Psalmen aus der Schrift, teils andere Lieder „in feierlichen Rhythmen" monodisch mit chorischen Responsorien ausführten (Vom beschaulichen Leben).

367. Demgemäß werden mindestens die Judenchristen, soweit nicht äußere Verhältnisse es verwehrten, den Gesang zur Verherrlichung Gottes verwendet haben. Eusebius führt die Worte Philos in seiner Kirchengeschichte (II, 17) ausdrücklich als Zeugnis für die „bis jetzt in der Kirche befolgten Bestimmungen" an. In diesem Sinne wird man es denn auch auslegen, wenn Tertullian sagt, daß die Christen „unter Psalmen und Hymnen", und teilweise abwechselnd, ihr Gebet „zum Altare Gottes" bringen (vom Gebete, Kap. 27 und 28); wenn er ferner sagt, daß Plinius ermittelt habe, die Christen kämen vor Tagesanbruch zusammen, um Christus durch ein Lied zu verherrlichen (Apolog. 2 „canere Christo", Plinius hatte Epist. X, 95 das Wort carmen gebraucht); wenn endlich derselbe (von der Seele, 9) wenigstens vom Gottesdienst der Montanisten berichtet, daß dabei „die Schrift gelesen und die Psalmen gesungen wurden". In den Apostolischen Constitutionen (II, 57) wird vorgeschrieben, daß die Psalmen Davids beim Gottesdienst von einem einzelnen gesungen, daß vom Volk aber responsiert werden solle, und dies veranschaulicht uns wohl den herrschenden Gebrauch des 3. Jahrhunderts. Im 4. Jahrhundert ließ der hl. Athanasius allerdings die Psalmen mit ganz geringem Tonwechsel vortragen (Augustinus, Bek. 10, 33); er selbst nennt diesen Vortrag, bei dem das Volk litaneimäßig responsierte, geradezu ein „Lesen" (Verteidigung seiner Flucht, 24). Die canones Apostolorum hingegen sprechen schon von einer Klasse liturgischer Sänger, und der hl. Hieronymus ermahnt bei Erklärung von Eph. 5, 19 die jungen Leute, welche das „Amt" haben, in der Kirche die Psalmen vorzutragen, alle theatralischen Weisen fern zu halten: „So singe der Diener Gottes, daß nicht die Stimme des Sängers, sondern die Worte des Textes gefallen, und der böse Geist Sauls aus denen, die er in Besitz hat, ausgetrieben werde und nicht etwa in jene fahre, die aus dem Hause Gottes eine Volksbühne machen."

368. Man darf also wohl voraussetzen, daß der heilige Gesang, und insbesondere auch der gemeinschaftliche und öffentliche, nach dem Vorbild des

Alten Bundes unter apostolischer Anleitung eingeführt wurde. Dennoch ist eine außerordentliche Maßhaltung und Vorsicht der ersten christlichen Jahrhunderte, im Vergleich mit dem Gebrauch der Synagoge, unverkennbar. Die bescheidenen Verhältnisse, die äußern Gefahren, in denen damals die Kirche sich bewegte, und der beabsichtigte Widerspruch gegen die heidnischen Mißbräuche erklären dieselbe noch nicht zur Genüge, zumal wenn man bedenkt, daß die in der Synagoge so beliebte Instrumentalmusik von der Kirche ganz und gar ausgeschlossen blieb (vgl. unten Nr. 398). Ohne Zweifel fühlte die Erstlingskirche einen vorherrschenden Drang, Gott buchstäblich „im Geiste und in der Wahrheit" zu dienen, ohne jene äußern Mittel der Andacht, welche die Sinne stärker anregen, in Anwendung zu bringen.

Clemens von Alexandrien vertritt zwar (um 200, Strom. 6, 11) sehr entschieden den Grundsatz, daß die Künste der Griechen, und unter diesen auch die Musik, dem Christentume dienstbar zu machen seien. Er beschränkt dies aber dahin, daß man sich nur so weit mit denselben beschäftigen dürfe, als sie wahren Nutzen bringen, einen Schmuck der Tugend bilden und zur „wahren Weisheit" behilflich seien. So könne also z. B. die Musik bei Gastmählern zur Erhebung des Geistes über die Sinnlichkeit und zur schuldigen Danksagung für Gottes Wohlthaten verwendet werden. Als überflüssig müsse aber verworfen werden jede entnervende und überkünstelte Musik, alles Weinerliche, Ausgelassene und Sinnliche, endlich alles, was an den rasenden Bacchusdienst erinnere. Anderswo (Pädag. 2, 4) richtet er sehr strenge den häufigeren Gebrauch der musikalischen Instrumente, und ohne die Verwendung derselben im Alten Bunde zu leugnen oder auch für die Gegenwart (z. B. bei Gastmählern) durchaus zu verbieten, redet er doch einer geistigen Musik, die keine Töne und Instrumente brauche, entschieden das Wort. Er sagt einmal ausdrücklich: „Wir bedienen uns nur eines einzigen Instrumentes, Gott zu ehren. Als solches dient uns das ‚Wort', der Gott des Friedens; wir bedürfen nicht mehr des Psalteriums, der Trompete, der Pauke und der Flöte." Weitere Vorschriften des Clemens sind: Gebrochene, klägliche Rhythmen, welche die gute Sitte verderben, und überhaupt alles, was Auge und Ohr überreize und verweichliche, solle vermieden werden; statt erschlaffender Melodien, die durch künstliche Tonbeugungen zur Weichlichkeit und Ausgelassenheit führten, sollten ernste und maßvolle Lieder dem trunkenen Übermute vorbeugen. Chromatische Melodien will er der frechen, gecken, buhlerischen Musik zugewiesen sehen.

Die Färbung dieser Rede erklärt sich aus dem gerechten Unwillen über eine Art der weltlichen Musik, die sich ganz in den Dienst der Sinnlichkeit stellte; aber sie zeugt auch von der geistigen Kraft einer Zeit, welche, von den Schwingen des Heiligen Geistes wunderbar emporgehoben, keines irdischen Lufthauches zu ihrem Fluge benötigte.

Spätere Jahrhunderte hatten schon mehr mit der menschlichen Schwäche zu rechnen. Daher mußte die Kirchenmusik, wie so manche Übungen der frühesten Zeiten, allmählich von jener Strenge ablassen. Auf andere Umstände, welche die freiere Entwicklung der christlichen, insbesondere der kirchlichen Musik begünstigten, brauchen wir hier nicht einzugehen. Die Kirche bequemt sich ja überall dort den veränderten Verhältnissen an, wo eine weise Nachsicht den höhern Zwecken zu gute kommt. Der größern Ehre Gottes ordnet sie die übrigen Rücksichten unter.

369. Fordert aber die Größe und der Wille Gottes den Tribut eines würdigen Lobgesanges, so ist die Musik nicht minder zur Erbauung des Menschen bestimmt und geeignet, und zwar sowohl zur Erbauung dessen, welcher die Gefühle des Herzens in musikalischen Tönen ausspricht, als des Hörers, in dessen Herz dieselben auf diese Weise übertragen werden. Die laute und besonders die öffentliche Kundgebung frommer Empfindungen wirkt auf den Sänger zurück; seine Andacht steigert sich wie die Glut des ausbrechenden Feuers. Man bedient sich zur Anfachung der Andachtsglut mit Recht schöner Gebetsformeln. Werden aber diese noch durch Musik verklärt, so haben sie eine viel größere Kraft, die innern Affekte anzuregen. Denn die Musik ist den innern Stimmungen ungleich mehr verwandt als die schönsten Worte. Gesang erfreut und tröstet das Herz, wehrt dem Überdruß und der Trägheit, erhebt und läutert die Seele, giebt Geschmack am Heiligen und erweckt himmlische Gesinnung. Denn „die Psalmodie", sagt der hl. Gregor von Nazianz (40. Rede), „ist ein Vorspiel des Hymnengesanges in der himmlischen Herrlichkeit". Wir können uns in der That den Jubel der Seligen nicht ohne Gesang vorstellen, sogar nicht ohne reine Musik, d. h. eine solche, die nur wenige oder keine Worte nötig hat, um den Jubel der Seele auszuhauchen und die Glut der Liebe zu steigern (Offb. 5, 9 ff.; 14, 2 f.).

370. Diese Wirkungen erfährt in sich auch der Hörer. Die äußerste Schwermut Sauls wird durch Davids Harfenspiel gebannt (1 Kön. 16, 14 ff.). In großer Trübsal tröstet sich die Christengemeinde zu Mailand durch verdoppelten Eifer im Volksgesange, und „viele, ja fast alle Gemeinden in der weiten Welt haben den Brauch nachgeahmt". So berichtet der hl. Augustin (Bekenntn. 9, 7) und legt von sich selbst das Geständnis ab: „Wie mußte ich weinen, o Gott, bei deinen Preisgesängen und Liedern, wenn die süßtönenden Klänge deiner Kirche mich heftig bewegten! Jene Klänge strömten in mein Ohr; es träufelte, wie flüssig geworden, deine Wahrheit mir ins Herz; es entzündete sich darob alsbald die Glut der Andacht, es flossen die Thränen, und mir war so wohl dabei" (a. a. O. 9, 6). Er findet, daß „alle Stimmungen, so verschieden sie sind, ihre eigene Weise in Stimme und Klängen haben und auf Grund einer geheimen Verwandtschaft durch

dieselben angeregt werden". Er fügt freilich hinzu, daß es ihm zuweilen begegne, mehr auf die Schönheit der Klänge als auf den Inhalt des Gesanges zu achten, und das sei vom Übel. Da gehe er wohl auch irrtümlich so weit, nach Erkenntnis jenes Fehlers den kunstvollen Kirchengesang ganz zu verwerfen und ein ganz einfaches Recitativ vorzuziehen. Allein er giebt alsdann in Worten, die aller Beherzigung wert sind, das Heilmittel für das Übel an: es solle nur immer die sinnliche Empfindung der Vernunftthätigkeit sich unterordnen und nicht aus der Rolle der Begleiterin sich in die einer Führerin eindrängen (a. a. O. 10, 33).

371. Dieses letzte Wort und andere schon oben angeführte Äußerungen der Kirchenschriftsteller bahnen uns den Weg zur genauern Bestimmung der Eigenschaften einer kunstvollen und zugleich erbaulichen Kirchenmusik. Einige, die mehr technischer Natur sind, betreffen die Tonart, den Rhythmus, den Gang der Melodie, die Beschaffenheit der Harmonie, den Gebrauch der Instrumente und einzelne verwandte Dinge. Besonders aber ist es der Inhalt, der allgemeine Geist und Ton, die demütige Unterordnung unter Zweck und Charakter des Gottesdienstes, was die kirchliche Musik von der weltlichen unterscheiden soll. Der liturgische Gesang ist musikalischer Ausdruck des liturgischen Textes. Der eigentliche Choralgesang will ganz und gar nichts anderes, als die von Gott und der Kirche geheiligten Worte des Meßbuches, des Breviers, des Pontifikale u. s. w. heben und verklären. Die großen Tonsetzer der spätern Zeit aber nahmen den „cantus firmus" zur Grundlage für den Aufbau mehrstimmiger Kompositionen, oder entlehnten dem Chorale ihre Motive, oder dichteten bei den seltenern freien Schöpfungen im Geiste desselben. Diese Grundregel muß auch heute maßgebend bleiben. Verstümmelung des offiziellen Textes und Willkür in Behandlung desselben, ja sogar allzu große Subjektivität im Ausdruck sind verwerflich. Doch gehen wir zuerst auf das Formelle näher ein.

372. Die christliche Musik überkam aus dem Altertum eine Anzahl Tonarten, welche sich auf die diatonische Skala, d. h. die Naturleiter gründeten; die chromatischen und enharmonischen, d. h. die mit künstlichen Halb- und Viertelstönen gebildeten Tonreihen ließ das Christentum, wenigstens im Abendlande, fallen; die letzte Art hatte es kaum noch kennen gelernt. Die diatonische Musik galt schon bei den Griechen als die einfachste und natürlichste, kräftigste und würdigste; sie wurde im Volksgesang, in der Tragödie und in Chorliedern mancherlei Art gebraucht. Die chromatische und enharmonische Musik dagegen blieben auf die Monodien und den Instrumentalstil beschränkt. Alles Chromatische galt als pathetisch, leidenschaftlich, das Enharmonische aber als das Ausgesuchteste in der Kunstmusik. In dem Gesagten liegen nun schon Gründe genug, weshalb das

Mittelalter sich an die Diatonik hielt und weshalb dieselbe in der Kirchenmusik noch heute durchaus vorzuziehen ist.

Die Kirche trat in der Musik wohl zunächst das Erbe des Orients an, nämlich des hebräischen Altertums; höchstens für die erst geraume Zeit nach den Psalmen aufgenommenen Hymnen mit klassischem Metrum möchten wir einen Einfluß der hellenischen Musik nicht bestreiten. Wir können aber Gevaerts Anschauungen von dem altgriechischen Ursprung der Kirchentonarten nicht beistimmen (s. oben Nr. 140 ff.), ebensowenig A. Möhlers Ausführungen (Die griechische, griechisch-römische und altchristlich-lateinische Musik, 1898). An unserer Stelle kann man die Frage dahingestellt sein lassen.

373. Die rein diatonischen Tonarten (außer C) fügen sich nicht ganz in unser Harmoniesystem; an sich aber widerstreben sie der Harmonisierung nicht, wie z. B. aus Piels „Harmonielehre" zu ersehen ist. Im übrigen haben sie den Vorzug eines sehr mannigfaltigen Ausdruckes ohne Ausweichung und allzu künstliche Modulation (die Einsetzung eines b statt h ist vielleicht nicht ursprünglich und von der griechischen Musiktheorie, wie man sie im Mittelalter lehrte, veranlaßt worden). Unser modernes System hat auf die feinen Unterschiede der alten Tonarten Verzicht geleistet, um die Tonalität schärfer auszuprägen. Damit geht eine straffe Geschlossenheit Hand in Hand, welche die Aufmerksamkeit stärker auf die Form lenkt, etwa so wie wir es aus andern Gründen beim Lesen und Singen einiger Kirchenhymnen mit einem künstlichen Versmaße empfinden (z. B. bei der sapphischen oder asklepiadeischen Strophe). Das ist bei der Kirchenmusik im allgemeinen weniger günstig; es soll ja in ihr die Form möglichst bescheiden hinter den Inhalt zurücktreten.

Die Einförmigkeit unserer beiden Tongeschlechter mitsamt ihrer regelmäßigen Modulation macht wieder Aus- und Abweichungen nötig, die leicht mit der Einfachheit des Kirchenstils streiten.

„Die Tiefsinnigkeit des alten Systems", sagt auch Marx (Kompos. I), „läßt sich nicht verkennen, und in mehr als einem Punkte müssen wir ihm feinere Unterscheidungen, treffendere Charakteristik zugestehen." Er bezieht diese Vorzüge auf die besondern Zwecke, die sich der Musiker auch jetzt noch (wie Beethoven im lydisch geschriebenen Quatuor Op. 132) vorsetzen könne; da passe denn eine der alten Tonarten vielleicht ausnehmend gut. Wenn derselbe Gelehrte aber meint, diese hätten doch notwendig in unserem System als dem der „höhern und allgemeinern Wahrheit" aufgehen müssen, so darf man jedenfalls hinzufügen, daß nur die besondern Forderungen unseres Harmoniesystems dieses Aufgehen notwendig, d. h. die alten Tonarten weniger brauchbar machte. So urteilte schon Helmholtz, der in unserem Musiksystem nur einen besondern, aber nicht den einzigen Weg zur vollkommenen Ausgestaltung der Tonkunst erkannte.

Ganz unrichtig ist die zuweilen ausgesprochene Ansicht, als ob die Kirchentonarten bloße Tonreihen ohne tonale Einheit seien, oder als ob

wenigstens das vorchristliche Altertum noch kein Gefühl für die herrschende Tonika gehabt hätte (siehe oben Nr. 134). Nur so viel ist wahr, daß die Harmonie die Einheit der Oktav viel stärker betont.

374. Selbst nach Ausbildung des neuen Systems behielten indessen große Meister für die Kirchenmusik auch die Kirchentöne bei. Möglichste Annäherung an die Alten durch Vermeidung des Chromatischen ist sozusagen unerläßlich, wenn nicht der Geist des traditionellen Kirchengesanges mit der Form geopfert werden soll. Aber die Abweichungen der alten Tonarten von den modernen haben auch in sich ihr gutes Recht. „Es herrscht in den alten Tonarten ein innerer, der Kirche gemäßer Anstand, eine Würde, die in den beiden neuern Dur- und Molltonarten allein nicht zu erreichen ist." Diese Worte Sulzers, der übrigens in unserem Dur und Moll nicht minder als Marx die vollkommensten Tonarten erkennt, dürften sich daraus begründen lassen, daß einerseits Moll zu viel chromatischen Charakter hat, daß aber andererseits dem Dur jener Zaum fehlt, der den alten Tonarten durch die Lage der Halbtöne angelegt wird und ihrer Bewegung den Charakter des Maßvollen giebt. Nur die C-Tonart, in ihrer eigentlichen Lage oder in der Transposition nach F (mit b), entsprach ganz unserem Dur. Vgl. über die einzelnen Tonarten des alten Systems oben Nr. 101 ff., 120 und 143 ff.

Die geschichtliche Forschung erweist für den ältern Choral auch die überraschende Erscheinung einer maßvollen Chromatik, über die allerdings noch nicht viel Sicheres ermittelt worden ist. Schon Dechevrens berührt kurz jene Modulation des gregorianischen Gesanges, welche durch ♭ und ♯ herbeigeführt wird, und verweist auf drei Beispiele dieser Art (Études musicales, vol. I, p. 304). Jüngst hat diesen Gegenstand Jacobsthal mit großer Umsicht und mustergültiger Klarheit behandelt: „Die chromatische Alteration im liturgischen Gesang der abendländischen Kirche". Die Sache ist überaus schwierig aus den Melodietexten abzuleiten, weil die älteste Gestalt derselben in manchen Einzelheiten bis zur Unkenntlichkeit verändert worden ist. Die Musiktheoretiker aber sprechen nicht häufig von der chromatischen Alteration und sind überdies nicht leicht zu erklären. Jacobsthal hat auf eng umgrenztem Gebiete seine Forschung angestellt und das Vorkommen eines Es und eines Fis klar nachgewiesen. So oft freilich in den Melodietexten der chromatische Ton (der als solcher in der Notenschrift nicht bezeichnet war) durch Änderung der Tonstufen entfernt wurde, ist aus solchen Texten natürlich nichts mehr zu erschließen. Aber ein anderes Mal half man sich mit der Transposition; denn dank einem neben H beliebig anzuwendenden B genügte die Transposition, um die Chromatik scheinbar zu verwischen. Auf ähnliche Weise sahen wir oben Dechevrens das B aus allen Choralmelodien ausscheiden. Zum Beispiel: wenn in der D-Leiter ein Es vorhanden war, so brauchte man nur nach A zu transponieren; so vertrat B den Ton Es und H den Ton E, und die Melodie hatte nichts Auffallendes mehr. Die F-Leiter versetzte man zur Entfernung eines B nach C. Fand sich ein Fis in der G- oder E-Leiter, so verschwand es bei der Transposition nach C und A. Die Chromatik wird aber entdeckt durch Vergleichung älterer Tonarten, welche die ursprüngliche Tonart angeben, und durch Beobachtung des Ganges der Melodie sowie der charakteristischen Kadenzen.

Was die Lehre der Theoretiker anlangt, so bezeugen diese aufs bestimmteste das Vorkommen chromatischer Töne. Berno von Reichenau billigt auch die Transposition zur Quint oder Quart (*Gerbert* l. c. II, 75 sqq.), Cotta verwirft dieselbe in vielen Fällen, weil sie oft nur durch Unverstand der Sänger veranlaßt sei (*Gerbert* l. c. II, 248 sq.). Daß auch andere chromatische Töne außer B, Es und Fis zur Anwendung kamen, ist an sich wahrscheinlich und von Cotton (l. c. p. 261) bezeugt; bei solchen konnte keine Transposition aushelfen.

Nicht nur diese Schriftsteller des 11. Jahrhunderts, sondern schon Hucbald (etwa um 900) erzählt uns von der Chromatik des Chorals. Dieselbe findet nach ihm entweder in derselben Neume oder bei der Abwechslung verschiedener Stimmen statt (illud in eadem neuma, hoc vero in praecinendo et respondendo. *Gerbert* l. c. I. 173 sqq.). Indessen dürfte hier die Auslegung Jacobsthals eine, wenn auch unwesentliche Einschränkung zulassen. „Dieselbe Neume" heißt im eigentlichen und gewöhnlichen Sinne „dasselbe Notenzeichen", höchstens „derselbe Takt". Hucbald sagt also, es trete die chromatische Dissonanz („Absonie") ein, wenn in einer Melodie irgend ein Ton erhöht oder erniedrigt werde und so die Modulation in ein „anderes Tetrachord" stattfinde. Als Gegensatz ergiebt sich nun die Dissonanz an sich *verschiedener* Neumen. Diese tritt nur dann ein, wenn *Tonreihen* beim Vorsingen und Antworten, Intonieren und Einsetzen u. s. w. in ein dissonantes Verhältnis kommen; denn in einer und derselben Tonreihe liegt die Dissonanz doch immer im Widerspruch eines einzelnen Tones mit den übrigen. Das eine Mal also ist ein Ton wirklich oder scheinbar falsch, das andere Mal ist die Lage einer zweiten Reihe von Tönen unrichtig oder doch unregelmäßig. Die so im ersten Falle entstehenden, in das betreffende Tetrachord nicht passenden Halbtöne werden „bisweilen absichtlich den Gesängen eingefügt" (l. c. p. 176). Bei aufeinander folgenden Tonreihen „muß der verständige Sänger wissen, wo die zweite sich übereinstimmend anzuschließen habe und wo dies nicht erfordert werde" (l. c. p. 177). Es ist ja klar, daß oft zwischen zwei Tonreihen ein bestimmtes tonales Verhältnis unerläßlich ist, wie beim Einsetzen nach der Intonation, oft aber dasselbe nicht von großem Belang erscheint, z. B. wenn eine Antiphon der Vesper der andern folgt, oft auch ziemlich gleichgültig wird, z. B. wenn ein selbständiges Musikstück nach einem andern gesungen wird.

Im allgemeinen dürfte es schwer halten, diese klar erwiesene Chromatik des alten Chorals als nicht ursprünglich anzusehen. D. *Gaisser* (Revue bénédictine 1897, Nr. 11 und 12) scheint dieser Ansicht zu sein. In der That führen die Quellen für den alten Choral uns überhaupt direkt nicht über das neunte oder achte Jahrhundert hinauf. Es handelt sich indes nicht etwa um ganz vereinzelte Erscheinungen der Chromatik, und die Theoretiker wagen gar nicht, dieselbe grundsätzlich zu verwerfen. Allem Anschein nach wird die so lebhaft gewordene Erforschung des frühern Kirchengesanges die hergebrachten Anschauungen noch in manchen andern Punkten berichtigen, und gegen diese geschichtlichen Untersuchungen ist wahrlich nichts einzuwenden.

375. Der *Rhythmus* ist die Seele der Melodie; daher hängt der Charakter der Kirchenmusik so nahe mit dem Rhythmus (einschließlich Takt und Tempo) zusammen. Es fühlt ja jeder, daß z. B. Tanz- und Marschweisen zum Ernst des Gotteshauses nicht passen. Aber auch verwickelte Taktverhältnisse, allzu hastige Bewegung oder allzu scharfe Accentuierung, Zerlegung der Takte in die kleinsten Bruchteile, auffallende Künstlichkeit in

der symmetrischen Gliederung, alles das ist in der Kirche zu aufdringlich und zu zerstreuend. Auch soll die Instrumentalmusik dem Gesang, der durchaus vorwiegen muß, ihren Formalismus nicht aufnötigen; das geschähe nur auf Kosten des Ausdrucks und selbst des Verständnisses. Die Instrumente selbst sollen, soweit es zu ihrem Charakter stimmt, statt formaler Künste das Melodische vorwalten lassen. Wenn schon die Griechen mit Vorliebe die schwersten Rhythmen (Spondeen und Molosser, – – und – – – –) zu Tempelliedern verwendeten, wie viel mehr Grund hat die christliche Musik, eine ernste Würde vor dem Antlitz des Herrn zu bewahren? Freilich ist nicht zu vergessen, daß die wahre Religion den Geist der Liebe und Kindlichkeit atmet, also auch der Musik jene Beweglichkeit, welche mit der ehrerbietigen Ruhe und Gemessenheit vereinbar ist, nicht verwehrt. Man kann durch schleppende Langsamkeit auch, statt Freude im Herrn, gerechten Überdruß erregen. Der Christ kommt nicht nur in die Kirche, um seine Sünden zu bereuen und Bußpsalmen zu beten, sondern auch um Gottes Lob zu singen und sich der heiligen Geheimnisse zu freuen. Es ist ferner kein Widerspruch, wenn nach Zeiten und Nationen der Kirchengesang einen verschiedenen Charakter annimmt. Der Zweck der Erbauung, die teilweise von wechselnden Umständen abhängt, rechtfertigt manche Wandlungen, ja entschuldigt sogar gewisse Verirrungen des Geschmackes. Der Deutsche soll dem Franzosen, oder umgekehrt, seinen Geschmack nicht so einfachhin aufnötigen. Im allgemeinen dürfen wir in gewissen Grenzen schon ein wenig von dem mancherorts beliebten übergroßen Ernste ablassen. Da es sich aber allerdings nicht bloß um die subjektive Erbauung handelt, so muß immer das an sich Vollkommenere als objektive Norm vorschweben und als Ideal angestrebt werden. Nichts kann ja zu gut sein, nichts zu heilig, nichts zu maßvoll und würdig, wenn die Ehre Gottes in Frage kommt; nichts aber auch zu herzlich, kindlich froh und zutraulich in dem musikalischen Ausdruck der reinen Liebe zu Gott, zum Erlöser und zu den Heiligen, insbesondere zu derjenigen, die Gottes und unsere Mutter zugleich ist.

376. Hier ist der Ort, über den eigenartigen Rhythmus des gregorianischen Chorals, des alten einstimmigen Kirchengesanges, ein Wort zu sagen. Es wäre ganz unwürdig, die heiligen Melodien mechanisch Note um Note abzusingen, ohne jene Beseelung, welche der rhythmische Gang, d. h. der abgemessene Schritt, die sinngemäße Zusammenfassung kleinerer Teile zu größern Einheiten und die Unterschiede von Hebung und Senkung dem Gesange mitteilen. Wenn also auch mit Recht gefordert wird, daß alles Formale in der Kirchenmusik weniger grell hervortrete, und Werke, die durchaus nach der modernen Harmonie- und Kompositionslehre gefertigt sind, im Gotteshause nur gewinnen, wenn das genaue Tempo, der strenge Takt, die symmetrische Gliederung der Teile, obschon als ordnendes Prinzip

wirksam, doch die Aufmerksamkeit des Ohres nicht allzusehr auf sich ziehen: so muß nichtsdestoweniger die Meinung abgewiesen werden, als ob der Rhythmus, auch in seiner strengsten Form, mit der Einfachheit und Natürlichkeit des ursprünglichen und echten Kirchengesanges im Widerspruch stände. Die wesentlichste Aufgabe der Takteinteilung, welche in der genauen Bezeichnung des einheitlichen Zeitmaßes und der geschärften Zeitteile besteht, kann doch nicht in Widerspruch kommen mit einem angemessenen musikalischen Vortrag, welches auch immer der Inhalt und die Bestimmung der Komposition sein mag. Die Kirchenhymnen des hl. Ambrosius waren ohne Zweifel, wie metrisch in der Sprache, so auch taktmäßig in der Musik. Daran zweifelt denn auch heutzutage niemand mehr.

377. Vom Recitativ der kirchlichen Psalmodie konnte freilich höchstens Initium, Mediatio und Finis (s. oben Nr. 121 ff.) in die enge Taktform geschlossen werden. Nicht als ebenso selbstverständlich sollte man es hinstellen, daß die melodischern Kompositionen des prosaischen Chorals keinen festen Takt hatten. Wo wäre auch die greifbare Begründung für eine solche Behauptung? Eigentlich kann für dieselbe nichts anderes als die Überlieferung der letzten Jahrhunderte angerufen werden. So unrichtig es ist, daß ohne strengen Takt keinerlei Musik möglich sei (vgl. unsere Recitative und Phantasien), so wenig trifft die Behauptung zu, erst das Bedürfnis der Harmonie habe denselben eingeführt, und er sei im Grunde im Kirchengesang ein Übel.

Mit Recht betont man, besonders seit Pothier O. S. B. seine wertvollen Forschungen veröffentlicht hat, zunächst die Notwendigkeit *irgend einer rhythmischen* Gliederung des Chorals. Takt und Rhythmus sind aber trennbar (Nr. 186). Letzterer ist der Melodie wesentlich, ihr geistiges Einheitsband, während die bloße Notenfolge ohne rhythmisches Gesetz die Melodie nur zerstückelt, nicht zusammenfaßt, die Takteinheit allein aber sich als teils zu kleinlich, teils zu gebunden erweist. Als Gegengewicht gegen die Eintönigkeit der Taktgleichheit finden sich in der Mensuralmusik meistens noch selbständige Rhythmen (Motive), welche mit den Takten nicht immer übereinstimmen. Auch die Notengruppen des Chorals, die musikalischen Ruhepunkte (Tonika, Dominante, Terz ...) und vor allem die Textabschnitte weisen den Weg zur rhythmischen Teilung, welche dann durch angemessene, teils durch den Text teils durch den Gang der Melodie nahe gelegte Accente hervorgehoben wird. Der Vortrag wird erst dadurch sinngemäß und wohlklingend, daß die Rhythmen der Komposition in Melodie und Text zu ihrem Rechte kommen. Beispiele sind Nr. 190. 274. 281 gegeben worden. Dieser seelenvolle Vortrag, der soviel als möglich den natürlichen Sprechton und zugleich den auf teilweise andern Gesetzen beruhenden Gang der Melodie zum Ausdruck bringt, setzt dann notwendig auch die einzelnen Noten vielfach

in das Verhältnis der Ungleichheit, so sehr auch, ganz allgemein gesprochen, ein ziemlich gleichmäßiger Vortrag dem getragenen Charakter des Chorals geziemen mag. Endlich wird nun auch das Tempo des ganzen Stückes, wird Bindung und Trennung der Teile, wird das Maß der Tonstärke von einer geistigen Regel bestimmt und alles mechanische Ableiern verbannt werden müssen. Die Freiheit der Bewegung gestattet aber dem Sänger, die Andacht des eigenen Herzens den Tönen so einzuhauchen, daß der Hörer fast auf die Kunstformen selbst vergißt. Vgl. oben Nr. 184 ff.

378. Die meisten Freunde des kirchlichen Gesanges begnügen sich gern mit einem solchen taktfreien Rhythmus, weil er den Anforderungen der Kunst genüge, einen ungezwungenen, textgemäßen Vortrag begünstige und der Würde des Gotteshauses besser entspreche als eine mathematisch berechnete Dauer der Silben und ein vollkommenes Ebenmaß der Abschnitte. P. Jungmann S. J. will sogar, man solle den gebundenen oder künstlichen Rhythmus lieber als „technischen" Rhythmus bezeichnen; denn eigentliche Kunst bewähre der Sänger weit mehr bei der „natürlichen" Musik als bei der mensurierten; mit der Aufnahme der letztern sei einer Abirrung von der eigentlichen Aufgabe der Musik der Weg eröffnet (Ästhetik Nr. 505 f.). Nicht wenige werden sagen, es sei eine bare Unmöglichkeit, den vorliegenden Choral in die Fesseln des Taktmaßes zu zwängen; jedenfalls müsse er dadurch unendlich verlieren.

Übrigens weiß man ja auch, daß schon in Francos Musica, die um 1200 geschrieben wurde, die klaren Worte zu lesen sind: „In der musica plana wird kein Dauermaß des Tones beachtet" (In plana musica non attenditur talis mensura, d. h. habitudo quantitatem, longitudinem et brevitatem manifestans. *Gerbert* l. c. III, 2). Nach Franco sagt auch Marchettus von Padua gegen Ende des dreizehnten Jahrhunderts im Lucidarium musicae planae: „Musica plana ist jeder Gesang, der ohne Zeitmaß und bestimmten Notenwert geschrieben und gesungen wird, den vielmehr jeder nach seinem Gutdünken notiert und vorträgt" (Musica plana dicitur quilibet cantus, qui absque temporis mensura et limitatione notularum figuratur et cantatur, sed ut libet cuicumque proferenti, et signat et profert. *Gerbert* l. c. III, 69). Darin unterscheidet sich ja eben der gregorianische Kirchengesang von der Mensuralmusik, wie sie etwa seit der Mitte des zwölften Jahrhunderts sich entwickelte. Wie war es auch nur möglich, daß das einmal vorhandene Taktmaß in einer sozusagen täglich geübten Musik verloren ging?

Wohl ist aus Hieronymus von Mähren bekannt, daß um die Mitte des dreizehnten Jahrhunderts von einigen die Takteinteilung auf den Choral angewendet wurde. Aber man glaubt, es sei dies aus dem Einfluß der Mensuralmusik zu erklären, und dieser selbst sei das Taktmaß lediglich durch das Bedürfnis der Polyphonie an die Hand gegeben. Von dem, was sich in ältern Theoretikern ähnliches findet, sagt P. Kornmüller O. S. B.: „Es gereichte der Musik die bloß auf mathematische Berechnungen gegründete Tonlehre, mit Ausschließung des zweiten berechtigten Schiedsrichters über Wohlklang, nämlich des Ohres, und das Zurückgehen auf die Musiktheorie der Griechen, an der man immer festhielt, nicht zum Nutzen; man trug die mathematischen Verhältnisse auf alles Mögliche über: auf die Einteilung des Textes und der Melodie in Abschnitte, auf die Verbindung der Intervalle, auf die Notenzahl der zusammengeführten Neumen oder Notengruppen, auf deren entsprechenden Anfangs- und Schlußton und die Verlängerung der Töne" (Lexikon der kirchlichen Tonkunst u. d. W. „Kirchenmusik"). Andere suchen sich mit den Texten so gut wie

möglich abzufinden, z. B. Pothier im „Gregorianischen Choral", 10. Kap. (übersetzt von P. Kienle O. S. B.). Ebenso Peter Wagner, Einführung in die gregorianischen Melodien S. 208 ff. Pothier, Wagner und nicht zum wenigsten P. Lhoumeau (a. d. Kongr. der Missionäre von der Ges. Mar.) in dem Buche Rhythme, exécution et accompagnement du chant grégorien haben sich um den schönen Vortrag des gregorianischen Chorals große Verdienste erworben; ein freies ästhetisches Verhältnis in der Notenzahl, in den Pausen und in der durch Accentuierung belebten melodischen Bewegung gilt ihnen als oberstes und ungefähr auch als einziges Gesetz des Rhythmus. Bezüglich der Hymnen mit metrischem Text und syllabischer Melodie giebt man gern den taktmäßigen Rhythmus zu (*Janssens*, Le rhythme du chant grégorien p. 21 s.).

379. Indessen ruhen die Bestrebungen nicht, für den Choral im ganzen strengere Gesetze nachzuweisen, und man kann die Berechtigung dieser Strömung nicht wohl leugnen. Es sieht doch einer schönen Ausflucht sehr ähnlich, wenn man das Ebenmaß des Taktes als hindernde Schranke des angemessenen Ausdrucks und nicht als förderndes Kunstmittel des Rhythmus hinstellt. Freilich muß der Takt nicht mechanisch hervorgehoben werden, im kirchlichen Gesang noch weniger als im weltlichen; aber ist denn der Takt in der Musik Palestrinas nichts als ein störender Notbehelf der vielstimmigen Komposition, und waren die einstimmigen ambrosianischen Hymnen darum verfehlt, weil sie metrischen Text und taktmäßige Melodie hatten? Wenn aber wirklich der offizielle Text des römischen Chorals an manchen Stellen unmöglich ein gleichmäßiges Skandieren zuläßt, haben wir denn genügenden Grund, an die Ursprünglichkeit *jeder einzelnen Note* zu glauben? Die historische Frage bleibt also offen, wie der Rhythmus von dem Urheber der Choralmelodien gedacht wurde. Übrigens fand die polyphone Musik von jeher wenig Schwierigkeit darin, den cantus firmus in das Taktmaß einzufügen.

Andererseits sind die Aussichten auch nicht sehr verlockend, welche uns soeben Marchettus bot, daß „jeder nun nach seinem Gutdünken vorträgt". Es ist immer mißlich, wenn der Rhythmus nicht schriftlich fixiert ist und einen so freien Spielraum hat wie im Choral, und wenn die Theoretiker selbst nicht über die ersten Grundsätze des Vortrags einig sind. Janssens O. S. B. unterscheidet in der erwähnten Abhandlung drei Klassen von Theoretikern: die *Äqualisten*, welche mathematische Gleichheit der Tondauer wollen und nur die Endsilben der Abschnitte ausnehmen; ferner die Anhänger des *oratorischen* Rhythmus (Pothier und die meisten Benediktiner), welche durch maßvolle Hervorhebung des logischen und des pathetischen Accentes und durch Berücksichtigung der Bedeutung jeder Silbe in ihrer sprachlichen und jeder Note in ihrer melodischen und rhythmischen Stellung eine möglichst angemessene musikalische Deklamation bezwecken; endlich die *Mensuralisten*, von denen Janssens eine ansehnliche Zahl namhaft macht.

380. Allerdings ist zuzugestehen, daß eine Erklärung für das Verschwinden des Taktes aus der Kirchenmusik sich nicht sofort darbietet. Janssens (S. 19) erwähnt ein Manuskript des neunten oder zehnten Jahrhunderts, in welchem die Harmonisation die Gleichwertigkeit aller Noten der Choralmelodie beweist. Er macht dies gegen die Mensuralisten geltend. Vielleicht löst sich indessen die Schwierigkeit durch folgende Erwägung: die Harmonie ging anfangs einen so langsamen, schwerfälligen Schritt, daß an einen variierten Takt nicht gedacht werden konnte; die Mensuralmusik finden wir erst im zwölften Jahrhundert ausgebildet. Wenn nun einige wollen, daß erst nach Jahrhunderten aus dem Bedürfnis des mehrstimmigen Gesanges sich die Taktmusik ergeben habe, so kann vielleicht mit dem gleichen Rechte angenommen werden, daß das Bedürfnis der frühesten Harmonie das Aufgeben des

vorgefundenen Taktmaßes veranlaßte. Es läge dann zwischen den Anfängen der Harmonie und der Ausgestaltung der Mensuralmusik eine Zeit der Verwirrung, in welcher trotz des Widerstrebens der ältern Theoretiker (Hucbald bis Guido) der taktmäßige Vortrag des Chorals in Vergessenheit kommt, bis er nach Ausbildung der Mensuralmusik sich stellenweise wieder hervorwagt, ohne jedoch, trotz einiger Anstrengung, die alte Herrschaft wieder zu erobern.

Es läßt sich diese Voraussetzung aus Aribo Scholastikus (Mitte des elften Jahrhunderts) geradezu als richtig nachweisen. (S. *Gerbert* l. c. II, 227.) Dieser erläutert die Worte Guidos von Arezzo (Microl. c. 15. *Migne* CXLI, 394; *Gerbert* l. c. p. 15). Guido schrieb: „Da nun die Neumen (Takte) bald durch Wiederholung eines Tones, bald durch Verbindung zweier oder mehrerer Töne entstehen, so ist mit größter Sorgfalt eine solche Verteilung der Neumen vorzusehen, daß sie, sei es in der Zahl der Noten, sei es im Verhältnis der Töne (der Dauer), einander wohl entsprechen, indem sie bald gleichen Bau haben, bald zwei oder drei Neumenglieder für ein unzusammengesetztes eintreten und sonst wohl auch ein Verhältnis von 2 : 3 oder 3 : 4 unter den Gliedern obwaltet" (Summopere caveatur talis neumarum distributio, ut cum neumae eiusdem soni repercussione, tum duorum aut plurium connexione fiant, semper tamen aut in numero vocum aut in ratione tonorum (Aribo liest geradezu tenorum) neumae alterutrum conferantur atque respondeant, nunc aequae aequis, nunc duplae vel triplae simplicibus atque alias collatione sesquialtera vel sesquitertia). Aribo erklärt nun: (Ebenmaß) in der Zahl der Töne, z. B. bei gleichen Neumen, wenn sich zwei und zwei Töne entsprechen oder drei und drei; im Verhältnis des Vielfachen, wenn zwei einem, vier zwei, drei wieder einem Tone entsprechen; oder aber im Verhältnis der Tondauer. Dauer heißt das Zeitmaß des Tones; sie beansprucht bei gleichen Neumen im Verhältnis von vier zu zwei Tönen für die um die Hälfte kleinere Zweizahl ein um ebensoviel längeres Anhalten derselben. Daher finden wir in beiden ältern Antiphonarien oft die Buchstaben c. t. m., welche Beschleunigung, Verzögerung und mittlere Geschwindigkeit anzeigen. Vor alters war es eine angelegentliche Sorge nicht nur der Tondichter, sondern auch insbesondere der Sänger, daß jeder nach richtigem Ebenmaß und Verhältnis komponierte und sang. Diese Kunst ist nun geraume Zeit ausgestorben, ja begraben. Heutzutage genügt es, einige süße Klänge zu erdenken; auf die süßere Wonne, die aus der Ebenmäßigkeit fließt, wird nicht mehr geachtet" (In numero vocum, ut in [neumis] aequis duae duabus, tres tribus conferantur; in duplis duae uni, quatuor duabus, triplae simplis; aut in ratione tonorum. Tenor dicitur mora vocis, qui in aequis est, si quatuor vocibus duae comparantur et quantum sit numerus duarum minor, tantum earum mora sit maior. Unde in antiquioribus antiphonariis utrisque c. t. m. reperimus persaepe, quae celeritatem, tarditatem, mediocritatem innuunt. Antiquitus fuit magna circumspectio non solum cantus inventoribus, sed etiam ipsis cantoribus, ut quilibet proportionaliter et invenirent et canerent. Quae consideratio iam dudum obiit, immo sepulta est. Nunc tantum sufficit, ut aliquid dulcisonum comminiscamur, non attendentes dulciorem collationis iubilationem). Vgl. Aribos Beispiele a. a. O. S. 216. Hier spricht ein Schriftsteller, der vor der ausgebildeten Mensuralmusik schrieb, von einer ausgestorbenen und begrabenen Kunst des strengsten rhythmischen Verhältnisses. Mit Unrecht wird also das Aufkommen dieser Kunst, die Neumen nach mathematischen Verhältnissen zu konstruieren, der Mensuralmusik auf die Rechnung gesetzt. Die Beschaffenheit des eben von Janssens angeführten Organum weist uns, wie schon gesagt, auf eine andere Quelle. Daß übrigens Aribo von einem eigentlichen Taktmaß redet, ist unleugbar. Er erklärt

nichts anderes, als wie die Neumen nach Zahl oder Dauer der Töne in ein schönes Verhältnis gebracht werden sollen, sowohl in der Komposition als im Vortrage; die beigesetzten Zahlenverhältnisse lassen keinen Zweifel zu, daß die Verhältnismäßigkeit als eine mathematisch genaue zu nehmen ist. Die „Neume" ist ein Takt; denn sie besteht aus einer oder wenigen Noten. Die Takte müssen aber gleichwertig sein. Es ist zwar zunächst nur von der schönen Mannigfaltigkeit im Bau der Neumen, von der „Verteilung" oder Zusammenordnung bestimmter, kleiner Notenkomplexe die Rede, welche durch das Zahlenverhältnis der Noten oder durch deren Dauerverhältnis erzielt wird. Da sich aber die Zahlenverhältnisse von 1 : 1, 1 : 2, 2 : 3, 3 : 4 schlechthin in jeder Tonreihe finden und an sich gar keinen ästhetischen Wert haben, so ist ohne allen Zweifel an Zahlenverhältnisse gleicher Notenkomplexe zu denken; denn diese ergeben Mannigfaltigkeit in der Einheit, d. h. wahre Schönheit. Ferner: die Dauerverhältnisse der Töne sind ebenso mannigfaltig und mathematisch geregelt, was auf die genaueste Tonmessung hinweist. Sodann wird in dem einen für die Dauerverhältnisse angeführten Beispiel Taktgleichheit hergestellt. Wir haben demnach einen klaren Beweis vor uns, daß ein Theoretiker in der zweiten Hälfte des elften Jahrhunderts den taktmäßigen Vortrag des Chorals verlangt, denselben teilweise aus den Handschriften herausliest und dieselbe Theorie dem etwas ältern Guido von Arezzo zuschreibt. Hat er wenigstens hierin unrecht? Das ist wirklich nicht abzusehen. Guidos Worte sind kaum minder deutlich als die des Erklärers. Er verlangt mit größtem Nachdruck, daß durch Einhaltung ganz bestimmter mathematischer Verhältnisse eine schöne Folge der Neumen hergestellt werde. Die mathematischen Proportionen stehen ja klar angegeben: 1 : 1, 1 : 2, 1 : 3, 2 : 3, 3 : 4; diese aber können auf nichts anderes vernünftigerweise bezogen werden als auf die verschiedene Struktur gleichwertiger Neumen, und so erklärt sie Aribo. Im folgenden wird die Ansicht Guidos und Aribos noch viel offenbarer.

381. P. Kornmüller, der im „Cäcilienkalender" 1884, S. 36 ff. das ganze 15. Kapitel Guidos übersetzt, macht zu den angezogenen Worten diese Anmerkung: „Eine solche rhythmische Abgemessenheit für die kleinsten Partien wird doch niemand jetzt noch für den Choralgesang erwünschlich finden: bei metrischen Gesängen geht sie an, und für Instrumentalkomposition erscheint sie notwendig und macht sie erst verständlich, indem sie den Takt einigermaßen ersetzt." Wie wenn man Ernst damit machte, die von P. Kornmüller zugestandene Klarheit der Worte auf den Choral überhaupt anzuwenden und für diesen das strenge Taktmaß in Anspruch zu nehmen? Wir können wirklich nicht anders; und sehen uns genötigt, seiner Auslegung zu widersprechen. Die obigen Worte und andere ebenso bestimmt auf taktmäßige Ordnung hindeutende sollen sich auf die Instrumentalmusik beziehen, nicht auf den Gesang, oder doch nur auf metrische Hymnen. Aber das machen die dazu gemachten Bemerkungen nicht einmal wahrscheinlich; man sehe a. a. O. selber nach. Es wäre sehr auffallend, wenn so unvermittelt von Instrumentalmusik und zwar an den nachdrucksvollsten Stellen nur von dieser die Rede wäre. Wo spricht einer jener alten Theoretiker je vorzugsweise von Instrumentalmusik? Das einzige in dem Kapitel angeführte Beispiel hat denn auch prosaische Textworte untergeschrieben. Wenn es ferner heißt: „wie der wißbegierige Leser bei Ambrosius finden kann", so wird das gewiß nur auf Gesangsweisen gehen, welche Guido Ambrosius zuschrieb, nicht aber auf Instrumentalmusik, von der mit keinem Worte ausdrücklich die Rede ist. Überhaupt braucht der hochverehrte Gelehrte nach unserer Meinung „gelinde Gewalt", um den taktmäßigen Rhythmus des prosaischen Chorals wegzudeuten. Aribo kommt

es gar nicht in den Sinn, Unterscheidungen zu machen, sondern er behandelt wie Guido ganz allgemein die kirchliche Musik, also zunächst und zumeist die Melodien prosaischer Gesangtexte.

Doch da drängt sich eine Schwierigkeit auf: Guido verlangt im 15. Kapitel auch, daß die Sätze gleich seien (more versuum distinctiones aequales sint); für den innern Bau derselben (wie der Neumen) fordert er möglichst große Mannigfaltigkeit, gesteht jedoch, daß eine gewisse Klasse von Gesängen nach Art der „Prosen" die Mannigfaltigkeit der Neumen und Sätze nicht aufweise. Er nennt diese Gesänge „gleichsam prosaische" und stellt denselben die „metrischen" entgegen. Gewöhnlich versteht man nun unter den „prosaischen" die Melodien mit Prosatext. Ganz mit Unrecht. Vielmehr sind die „metrischen" nach der richtigen Auslegung Aribos (a. a. O.) „sorgfältig gestaltete" (bene procurati), d. h. bei aller Gleichheit doch gehörig variierte; denn hier so gut wie vorher und nachher ist nur von der nötigen Mannigfaltigkeit im Bau der Sätze (und Neumen) die Rede. Die Gleichheit aber wird allgemein gefordert.

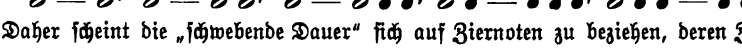
Es ist auch aus Guidos Worten leicht erkennbar, da er von den „prosaischen" Gesängen sagt: „man mache sich bei diesen keine Sorge, wenn auch stellenweise sich bald größere bald kleinere Abschnitte [Neumen] und Sätze nach Art der Prosen ohne Verschiedenheit finden" (in quibus non est curae, si aliae maiores aliae minores partes et distinctiones per loca sine discretione inveniantur more prosarum). Danach dürfte P. Kornmüllers andere Vermutung (a. a. O.), Guido spreche vielleicht vorzüglich von metrischen Hymnen, zu berichtigen sein. Auch Aribo (a. a. O. S. 227 f. u. 216) giebt nur Beispiele von Melodien mit Prosatext.

Die Benennung der „metrischen" Gesänge rechtfertigt Guido selbst also: „Wir singen oft so, daß es scheint, wir skandierten Verse nach Versfüßen, wie wir es thun, wenn wir wirklich metrische Texte singen." Diese Worte sind öfter mißverstanden worden. Sie bedeuten nicht mehr und nicht weniger, als daß ganz symmetrische Gesänge ihren kunstvollen Bau in auffallender Weise hervortreten lassen. „Man muß nur sorgen," so fährt Guido fort, „daß nicht zuviel zweisilbige Neumen hintereinander folgen ohne Beimischung von drei- und viersilbigen; vielmehr wie die lyrischen Dichter bald diese bald jene Füße zusammenfügen [z. B. die folgenden: ∪ ∪ —, — —, ∪ ∪ ∪ ∪ im anapästischen Metrum und ähnlich bei iambischen, daktylischen u. s. w.; die Musik ist aber noch freier, sagt Guido, und das Ohr merkt die gute Ordnung, selbst ehe der Verstand sie begreift]: so verbinden auch die Komponisten gesetzmäßig verschiedene und wechselnde Neumen." Die metrischen Gesänge sind nach diesen Worten nicht Melodien mit metrischem Texte, sondern solche, deren sehr künstlicher Bau eine Art versmäßigen Vortrages erfordert, wie dieser sich von selbst ergiebt, „wenn wir wirklich metrische Texte singen". Aus dem Gegensatz der letzten Worte geht übrigens deutlich hervor, daß vorher geradezu nur an „metrische" Melodien mit Prosatext gedacht wurde. In dem ganzen Werke hat Guido fast nur Beispiele derselben Art.

382. Dieser an den metrischen Gang von Versen erinnernde Vortrag wird dann noch weiter erläutert rücksichtlich der nötigen Mannigfaltigkeit bei aller Ähnlichkeit der Neumen und Sätze. Immer aber wird die strenge Metrik der Dichter für den musikalischen Rhythmus als Muster hingestellt. Die Abhandlung Guidos im 15. Kapitel ist überhaupt fast nichts als eine Durchführung dieses Vergleiches. Die Mensuralisten dürfen sich also mit gutem Rechte auf den Vergleich berufen, zumal wir denselben bei mehreren andern Autoren finden. Die Bemerkung, Guido sage, es trete „gleichsam" ein Skandieren von Versen zu Tage, es sei also doch nur von einem

freiern oratorischen Rhythmus die Rede, will in der That nichts bedeuten. Denn freilich ist die Metrik der Dichtkunst nicht identisch mit der Rhythmik der Tonkunst, es handelt sich also um einen Vergleich zweier verschiedener, aber sehr verwandter Dinge; aber die Art, wie Guido beide vergleicht, ist völlig klar. Den oratorischen Rhythmus hingegen, welchen man im Mittelalter besser als heutzutage aus Aristoteles, Cicero und Quintilian kannte, finde ich nur einmal bei Aribo (a. a. O.) auf die Musik angewendet, und zwar nur auf die Symmetrie der Sätze, die ja auch heutzutage nicht ebenso streng besorgt wird wie die der Takte. Ausschließlich auf die Sätze bezieht sich auch bei Aribo (S. 216) die Äußerung, daß in sorgfältigen Melodien die Distinktionen „fast" gleiches Maß haben. Warum gingen die ältern Theoretiker nicht rücksichtlich des freien Rhythmus überhaupt von der Prosa aus? Nicht den alten also, sondern den neuen Theoretikern ist die Lehre von dem freien Rhythmus in der Musik eigentümlich. Diese Lehre ist in Pothiers und Kienles Ausführung überaus sinnreich und auch praktisch brauchbar, solange nicht ein strenger Takt für den Choral erwiesen wird. Aber auf die ältesten Theoretiker sollte man sich dafür nicht berufen. Auch die alten Griechen und Römer fordern, selbst wo sie nur von der prosaischen Rede handeln, doch etwas mehr rücksichtlich des genauen Silbenverhältnisses, als viele dem Choral zugestehen möchten. Jene trennen überhaupt den Rhythmus nie ganz von der praktischen Silbenmessung. Cicero sagt an der klassischen Stelle Or. c. 56: Es giebt keine andern Rhythmen als die poetischen. Dementsprechend heißt es sogar in dem Epilogus zu Guidos Abhandlung De ignoto cantu, ein Ton, der sich nicht in eine bestimmte Tonart und ein bestimmtes Tonmaß füge, sei gar kein musikalischer Ton. (Musicus motus continet qualitatem et quantitatem; quod si desierit qualitatem quantitatemque habere, iam non musicus motus erit. Qualitas autem motus est, utrum sit protus vel deuterus vel quilibet alius modus; quantitas autem, utrumnam sit duplus, sesquialter aut sesquitertius. Qualitas in modorum speciebus, quantitas in magnitudine praescribitur motuum. *Gerbert* II, 39.) Oder läßt sich die quantitas anders erklären?

383. Das Maß der Noten (voces) im Verhältnis zu einander bestimmt Guido so: „Es giebt Noten von doppelter und halber und schwebender Dauer, d. h. von verschiedenem Zeitmaß, wobei oft ein dem Notenbuchstaben beigefügter liegender Strich die Länge bedeutet" (aliae voces ab aliis morulam duplo longiorem vel duplo breviorem aut tremulam habent, i. e. varium tenorem, quem longum aliquotiens virgula plana apposita significat), d. h. das Verhältnis ist wie Was tremula, d. h. „zitternde", schwebende Dauer bedeutet, ist nicht sofort klar. Die Notenzahlverhältnisse der Neumen [Takte] gab er oben als: 1 : 1, 1 : 2, 1 : 3, 2 : 3 3 : 4 an; diese sind mit obigem Schema sämtlich darzustellen:



Daher scheint die „schwebende Dauer" sich auf Ziernoten zu beziehen, deren Zeitdauer unsicher schwebt und schwankt und darum nicht besonders in Rechnung kommen kann. Aribo giebt S. 215 der tremula in der That den Namen einer Ornamentneume, nämlich des Quilisma, und sagt, diese mit Ziernoten versehene Neume sei entweder von langer oder von kurzer Dauer, je nachdem sie ein Strichlein bei sich habe oder nicht. Indessen ist es doch nicht wahrscheinlich, daß eine einzelne Ornamentnote, die später tremula hieß, gemeint sei, sondern vielmehr eine beliebige. Oder wahrscheinlicher ist bloß eine schwankende Dauer gemeint und wird diese durch den Zusatz „von verschiedener Dauer, wobei oft ..." näher erläutert.

Die Erklärung der Worte Guidos bei Aribo (a. a. O. S. 215) klingt seltsam, da er teilweise von „Pausen" spricht. Wenn „Pause" für „Dauer" stehen könnte, wären seine Worte in sich klar und die natürlichste Erklärung des Guidoschen Textes. Es scheint in Wirklichkeit, daß er den Zwischenraum vom Anschlagen des ersten Tones bis zu dem des zweiten „Pause" (silentium) nannte. A. a. O. S. 216 (und schon bei Cicero) bedeutet Zwischenraum (intervallum) offenbar „Tondauer". Ebenso bedeutet bei Hucbald „Zwischenpause" zwischen zwei gesungenen Psalmversen (intercapedo) nichts anderes als das Anhalten der letzten Silbe des ersten Verses. (Commem. brev. kurz vor dem Schlusse.) Guido redet von eigentlichen Pausen gar nicht. Er sagt nur, daß „Silben", Neumen und Sätze durch Anhalten (tenor) bei der letzten Note gekennzeichnet werden. Darunter sind aber zunächst nur jene verhältnismäßig geringen Pausen zu verstehen, welche man unwillkürlich macht, wenn man Melodien vorträgt, deren Takteinteilung mit den Texteinschnitten möglichst übereinstimmt. Es kann aber ebensogut die letzte Silbe ein wenig verlängert werden, soweit es nicht nötig wird, Atem zu schöpfen. Nun ist eben an solchen Stellen auch eine eigentliche Taktpause am Platze, so daß jenes Anhalten allerdings auch diese mitbedeuten wird. Das „Anhalten" (tenor) wird einmal nur auf die letzte Silbe bezogen, dann aber wieder von der Dauer der tremula und wiederum von der Dauer der ganzen Neume gebraucht. Vgl. über die Satzteilung, die Pause und den tenor die schöne Auseinandersetzung von Engelbertus (De Musica c. 38—43, bei *Gerbert* II, 365 sqq.) Im Epilogus zu Reg. de ign. cantu steht die bemerkenswerte Definition: Tenor est mora uniuscuiusque vocis, quam ut *tempus* grammatici in syllabis brevibus et longioribus superscribunt. Jedenfalls konstatiert Aribo auch an dieser Stelle mit Guido, daß der richtige Vortrag ein genaues Unterscheiden von langen und kurzen Noten voraussetze. Wie wird man das wegdeuten? Bei Hucbald, der auch noch keine Pause erwähnt, ist dieselbe ohne Zweifel unter der Verlängerung der Schlußnote eines Gliedes mitzuverstehen. Für den Takt ist es gleichgültig, ob man pausiert oder die Note hinauszieht.

Sowohl Guido als Aribo erinnern an die Neumenschrift als Mittel, Längen und Kürzen zu unterscheiden. Beide sagen, die tremula sei lang, wenn ein Strichlein beigefügt sei. Guido sagt, die Abschnitte würden im Vortrag und in der Schrift als solche abgegrenzt (compresse et notatur et exprimitur); ferner ein Ritardando, das treffend mit der allmählichen Verzögerung in der Bewegung eines laufenden Pferdes verglichen wird, sei an der Notenschrift abzulesen, und mehrere der vorgenannten Verhältnisse waren ohne Andeutung in der Schrift gewiß nicht erkennbar. Übrigens läßt die folgende Stelle in Guidos De ignoto cantu keinen Zweifel, daß die Neumenschrift die mannigfachsten Verhältnisse deutlich veranschaulichte: „Wie die Töne verschmelzen können und ob sie verbunden oder gesondert zu singen, welche von langer und schwankender und kürzester Dauer seien, und wie die Melodie sich in Sätze teile, endlich ob die folgende Note tiefer oder höher als die vorausgehende oder auf gleicher Stufe stehe: das wird leicht mündlich an der besondern Form der Neumen gezeigt, vorausgesetzt, daß sie mit gehöriger Sorgfalt geschrieben sind" (Quomodo autem liquescant voces et an adhaerenter vel discrete sonent, quaeve sint morosae et tremulae et subitaneae, vel quomodo cantilena distinctionibus dividatur, et an vox sequens ad praecedentem gravior vel acutior vel aequisona sit, facili colloquio in ipsa neumarum figura monstratur, si, ut debent, ex industria componantur. *Migne* CXLI, 416; *Gerbert* II, 37). Aribo verweist überall auf die Bücher, indem er nur die Textworte, nicht die Noten aufführt, um die mathematischen Verhältnisse der Reihe nach zu veranschaulichen (a. a. O.),

in „beiden ältern Antiphonarien“ findet er zur Bezeichnung der „schnellen, langsamen und mittlern Bewegung“ die Buchstaben c. t. m. beigesetzt und sagt, daß vormals Komponisten und Sänger gleich genau schrieben und vortrugen.

Guido erinnert endlich an das Taktschlagen: „so daß gleichsam nach Versfüßen die Melodie taktiert werde“ (ut quasi metricis pedibus cantilena plaudatur).

Verweilen wir noch einen Augenblick bei einem ältern Zeitgenossen Guidos: Berno, Benediktinerabt zu Reichenau (seit 1008). Er sagt (*Gerbert* II, 77; *Migne* CXLII, 1114): „Es ist auch mit aller Sorgfalt darauf zu achten, wo die Töne eine gesetzmäßige Kürze haben und wo ihnen eine längere Dauer zuzumessen ist, damit man nicht eilfertig und ganz kurz vortrage, wo die Vorschrift der Meister einen längern und gedehntern Vortrag angesetzt hat. Jene aber verdienen kein Gehör, welche behaupten, es habe keinen Grund, wenn wir beim Gesang nach angemessener Berechnung den Tönen bald eine kürzere, bald eine längere Zeitdauer geben.“ Ein Fehler in der metrischen Prosodie, heißt es weiter, werde scharf gerügt; warum table man es denn in der Musik nicht, wenn das Zeitmaß verletzt werde? Ihr komme die gesetzmäßige Abmessung und wohlklingende Abzählung der Töne gerade eigentümlich zu (ad quam ipsa rationabilis vocum dimensio et numerositas pertinet, Worte aus *Augustinus*, De musica II, 1). Berno hat ganz recht, wenn er mit Augustin der Musik noch vor der Dichtkunst den genauen Rhythmus zueignet; wird derselbe doch auch heutzutage beim musikalischen Vortrag und Spiel deutlicher als beim Lesen von Gedichten gehört. „Wie also in einem Gedichte“, so fährt Berno fort, „der Vers dadurch entsteht, daß die Füße genau abgemessen werden, so bildet man einen Gesang durch angemessene, übereinstimmende, aus Längen und Kürzen bestehende Tonfolgen, und es wird dann, wie beim Hexameter, wenn er gesetzmäßig sich fortbewegt, die Seele schon durch den Wohlklang allein erfreut“ (Idcirco ut in metro certa pedum dimensione contexitur versus, ita apta et concordabili brevium, longorum sonorum copulatione componitur cantus, et velut in hexametro, si legitime currit, ipso sono animus delectatur). Wird wohl je einer eine Sprache führen wie Berno, wenn er nichts als den objektiv wenig bestimmten oratorischen Rhythmus empfehlen will? Berno redet sehr nachdrücklich von der genauen Abmessung der Tondauer, vergleicht dieselbe nicht etwa so im Vorbeigehen, sondern in allem Ernste und ausführlich mit der Silbenmessung der Dichter und meint mit Augustin und offenbar in dessen Sinne, diese Art des Rhythmus sei der Musik noch mehr eigentümlich als der Poesie. Allerdings muß er sich wie Aribo gegen die Verächter dieser Kunstfertigkeit wehren und sich auf die (schriftlich fixierte) Autorität der Meister berufen. Der strenge Rhythmus kam also allmählich außer Gebrauch, bei Aribo war er schon ziemlich vergessen, und Guido giebt zu verstehen, daß die Bücher nicht immer korrekt geschrieben waren.

384. Gehen wir nun noch ein Jahrhundert weiter zurück, so begegnen wir einem andern höchst gewichtigen Zeugen. Um 900 schreibt Hucbald (Benediktinermönch wie Berno und Guido) über den Rhythmus des Kirchengesanges in einer Weise, die jedermann von dem taktmäßigen Vortrag überzeugen müßte, wenn man eine solche Auslegung nicht von vornherein für ausgeschlossen hielte. Wir übersetzen möglichst wörtlich unter Weglassung einiges Unerheblichen (Musica enchiriadis pars I, *Migne* CXXXII, 993 sq., *Gerbert* I, 182 sq.; Brevis commemoratio, *Migne* CXXXII, 1039 sqq., *Gerbert* I, 226 sq.):

„Der rhythmische Vortrag einer jeden Melodie ist von größter Bedeutung. Es gehört dazu die Aufmerksamkeit auf die

Mus. enchir.

Imprimis videndum, ut numerose quodlibet melum promatur. — Quid est

längere und kürzere Tondauer. Wie man nämlich die Zeitdauer von kurzen und langen Silben beachtet, so sieht man auch auf gedehnte und kurze Töne, damit die langen und kurzen in gesetzmäßigem Verhältnis zusammenstimmen und die Melodie sich wie nach Versfüßen taktartig bewege. Wohlan, singen wir einmal zur Übung, ich singe vor und taktiere die Füße, du singst nach. [Folgt mit überschriebenen Noten: Ego sum via, veritas et vita, alleluja, alleluja.] In diesen drei Gliedern findet sich nur an letzter Stelle eine Länge, sonst ist alles kurz. Das heißt also rhythmisch singen: langen und kurzen Tönen die gehörige Dauer zumessen und nicht an gewissen Stellen mehr dehnen oder kürzen, als sein muß, sondern die Stimme an das Gesetz des Skandierens binden, damit eine Melodie in dem gleichen Tempo endige, in dem sie begonnen. Will man jedoch zuweilen der Abwechslung halber an der Zeitdauer etwas ändern, nämlich sie zu Anfang oder am Ende mehr dehnen oder mehr verkürzen, so hat das im Verhältnis von 1 : 2, d. h. in der Weise zu geschehen, daß man doppelt so langsam oder doppelt so rasch singt.... Nehmen wir also die zu singende Melodie einmal rascher und einmal langsamer, so daß die Tondauer, welche lang ist bezüglich der vorzunehmenden Verkürzung, nunmehr kurz werde im Vergleiche zu ihrer Verlängerung. Singen wir jetzt: erst das schnellere Tempo, dann das langsame und dann wieder das schnelle. [Folgt derselbe Text dreimal, aber, wie es natürlich ist, mit denselben Noten, da ja Hucbalds Notenzeichen ausschließlich melodische und keine rhythmische Bedeutung haben.] Dieses Zahl- und Wohlklangsverhältnis kommt jedem kunstgerechten Gesange zu, und das giebt ihm vor allem Würde und Schönheit, man mag getragen oder ganz schnell singen, allein oder mit andern. Auch beim Wechselgesange und Respondieren muß durch dasselbe schöne Maßverhältnis eine Übereinstimmung im Tempo so gut wie in der Tonhöhe gewahrt bleiben. — Auf

numerose canere? — Ut attendatur, ubi productioribus, ubi brevioribus morulis utendum sit. Quatenus uti, quae syllabae breves, quae sint longae attenditur, ita qui soni producti quique correpti esse debeant, ut ea quae diu ad ea quae non diu legitime concurrant, et veluti metricis pedibus cantilena plaudatur. Age canamus exercitii usu: plaudam pedes ego in praecinendo, tu sequendo imitabere. *Ego sum via, veritas et vita. Alleluia, alleluia.* Solae in tribus membris ultimae longae, reliquae breves sunt. Sic itaque numerose est canere, longis brevibusque sonis ratas morulas metiri nec per loca contrahere magis quam oportet, sed infra scandendi legem vocem continere, ut possit melum ea finiri mora, qua coepit. Verum si aliquotiens causa variationis mutare moram velis, i. e. circa initium aut finem protensiorem vel incitatiorem cursum facere, duplo id feceris, i. e. ut productam moram in duplo correptiorem seu correptam immutes duplo longiore.... Sumamus melum, quod vis canere, nunc correptius, nunc productius, ita ut morulae, quae nunc sunt productae correptis suis, nunc item fiant pro correptis ad eas quae fuerint productiores se. Canamus modo; prima sit mora correptior, subiungatur producta, tunc correpta iterum. *Ego sum* etc. Haec igitur numerositatis ratio doctam semper cantionem decet et hac maxima sui dignitate ornatur, sive tractim sive cursim canatur, sive ab uno seu a pluribus.... Item in alternando seu respondendo per eandem numerositatem non minus morae concordia servanda est quam sonorum. — Quomodo per moras oportet, ut cantiones concordent? — Concordabilis cantionum copulatio qualiter per propriam quorumque sonorum sedem eveniat, supra monstratum est; morarum vero

welche Weise ist dies zu erreichen? — Wie die Gesänge angemessen verbunden werden durch die gehörige Stufenfolge aller Töne, ist oben auseinandergesetzt; angemessene Dauerverhältnisse aber ergeben sich, wenn das Nachfolgende entweder in gleicher Tondauer Übereinstimmung zeigt oder aus gutem Grunde ein zweimal langsameres oder zweimal rascheres Tempo hat. . . . Man kann das Tempo einer Melodie leichtlich aus ihrer Gestalt erkennen, ob sie nämlich in schweren oder leichten Neumen abgefaßt ist."

„Das Gleichmaß ist offenbar für alle Schönheit, sei es, daß sie vom Ohre, sei es, daß sie vom Auge wahrgenommen wird, ein Wesenselement; so hat es Gott gewollt, der nach Maß und Gewicht, nach der Zahl alles geordnet hat. Die Störung des Gleichmaßes soll also die heiligen Gesänge nicht entstellen, man soll nicht zu Zeiten eine einzelne Neume oder einen Ton ungehörig verschleppen oder verkürzen, nicht z. B. in einem respondierenden Gesange oder in andern aus Nachlässigkeit eine Verzögerung im Vergleiche zum Vorhergehenden eintreten lassen. Ebenso sollen die einzelnen kurzen Noten nicht länger gezogen werden, als Kürzen zukommt. Vielmehr soll alles Lange gleich lang, alles Kurze gleich kurz sein, von den Sätzen [und Perioden] abgesehen, auf welche jedoch mit ähnlicher Sorge in der Musik zu achten ist. Alles, was lang ist, soll zu dem, was kurz ist, durch eine gesetzmäßige Dauer ein schönes Zahlenverhältnis einhalten und jeder Gesang als Ganzes von Anfang bis zu Ende in dem gleichen Tempo vorgetragen werden. Doch ist zu bemerken, daß, wenn in einem Gesange von schnellem Tempo gegen Ende oder zuweilen am Anfang eine Verzögerung eintreten oder ein Gesang in langsamem Tempo gegen Ende rascher gesungen werden soll, doch immer die Verlängerung nach Maßgabe der Kürze und die Beschleunigung nach Verhältnis der Länge berechnet werde, damit kein Zuviel oder Zuwenig, sondern immer das Wechselverhältnis von 1 : 2 herauskomme....

concordia fit, si id, quod subiungendum est, aut aequali mora respondeat, seu pro competenti causa duplo longiore mora aut duplo breviore.... Hoc melum celerius cantari convenit, illud vero morosius pronuntiatum fit suavius. Quod mox dinosci valet ex ipsa factura meli, utrum sit levibus gravibusve neumis composita.

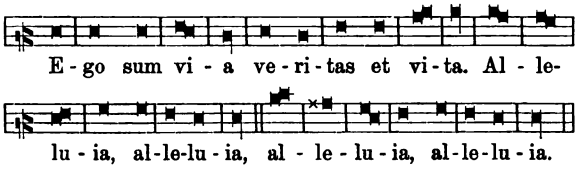
Brev. commemor.

Aequitate plane pulchritudinem omnem nec minus quae auditu, quam quae visu percipitur, Deus auctor constare instituit, quia in mensura et pondere, in numero cuncta disposuit. Inaequalitas ergo cantionis cantica sacra non vitiet, non per momenta neuma quaelibet aut sonus indecenter protendatur aut contrahatur, non per incuriam in uno cantu, v. gr. responsorii, vel caeterorum segnius quam prius contrahi incipiatur. Item brevia quaeque impeditiora non sint, quam conveniat brevibus. Verum omnia longa aequaliter longa, brevium sit par brevitas, exceptis distinctionibus, quae simili cautela in cantu observandae sunt. Omnia quae diu ad ea quae non diu legitimis inter se morulis numerose concurrant, et cantus quilibet totus eodem celeritatis tenore a fine usque ad finem peragatur. Hac tamen ratione servata, dum in cantu, qui raptim canitur, circa finem aut aliquando circa initium longiori mora melos protendendum est, aut cantus, qui morose canitur modis celerioribus finiendus, ut pro modo brevitatis prolixitas prolongetur et secundum moras longitudinis momenta formentur brevia, ut nec maiore nec minore, sed semper unum alterum duplo superet.... Quae canendi aequitas rhythmus graece, la-

Dieſes Gleichmaß im Singen heißt griechiſch Rhythmus, lateiniſch Zahlmaß, weil ja jede Melodie wie ein metriſcher Text ſorgfältig abgemeſſen (‚menſuriert') werden muß."

tine dicitur numerus, quod certe omne melos more metri diligenter mensurandum sit.

385. Hucbald gebraucht alſo unter ausdrücklicher Beziehung auf das poetiſche Versmaß für das Gleichmaß im Geſangvortrag das Wort „Menſurierung". Er ſetzt noch gleich bei, man ſolle den Knaben beim Geſang den Rhythmus mit dem Fuße oder mit der Hand oder ſonſtwie angeben. Pothier lächelt über das angebliche Taktſchlagen der Alten („Der gregorianiſche Choral" Kap. 10); aber wenn nicht ſchon oben plaudam pedes ſo zu faſſen wäre, ſo ſteht hier doch deutlich genug: aliqua pedum manuumve vel qualibet alia percussione numerum instruere. P. Janſſens meint (Le rhythme du chant grégorien p. 20), das von Hucbald zum Texte Ego sum u. ſ. w. Geſagte beweiſe nichts für die Äqualiſten, weil man aus einem Beiſpiele, in dem allerdings nur je die letzte Silbe eines Abſchnittes lang und alle übrigen gleich kurz ſeien, keine allgemeine Schlußfolgerung ziehen dürfe. Dagegen beweiſe die Stelle gegen die Menſuraliſten. Dies Letztere iſt kaum richtig. Erſtens heißt es nicht, die letzte „Silbe" ſei lang, vielmehr iſt die letzte „Note" (morula) lang; der langen Silben finden ſich viel mehr. Das ergiebt ſich z. B. daraus, daß das erſte Alleluja ſieben (bei der Wiederholung des Beiſpiels ſechs) Notenzeichen hat, alſo auf drei oder zwei Silben desſelben zwei Noten kommen. Zweitens laſſen ſich die Noten ganz gut in Takte bringen. [Vgl. über den melodiſchen Wert der Hucbaldſchen Zeichen P. Kornmüller, „Jahrbuch" 1886, S. 12.]



Die zweite Schlußform iſt eine Variante, in der vielleicht an der Stelle des Kreuzchens nach dem e ein d ausgefallen iſt; oder es würden auf die Silbe le zwei Töne c h zu rechnen und dann am Ende keine Verlängerung anzuſetzen ſein. Mit dieſer Menſurierung wird den Andeutungen Hucbalds volle Rechnung getragen.

Die drei Glieder der Melodie ſind freilich nicht gleich, das fordert er aber auch nicht. Er ſagt, in den Neumen und Einzeltönen (neuma aut sonus) ſei ein beſtimmtes Verhältnis ſtreng durchzuführen, in den Sätzen nur einigermaßen. Wir können übrigens zwei Sätze (distinctiones) unterſcheiden: der erſte geht bis zum Alleluja und hat ſieben Takte, der Reſt enthält deren ſechs. Strenger ſind wir heutzutage in der Symmetrie der Sätze auch nicht. Die beiden erſten Glieder (membra) ſind ſatzähnliche Unterabteilungen von drei und vier Takten. Nach unſerer Terminologie beſteht alſo die Melodie aus zwei annähernd gleichen Perioden und die erſte wieder aus zwei Gliedern von ungefähr gleicher Ausdehnung; die Glieder der zweiten ſind verſchlungen.

Wie die beſprochene Stelle mit dem Syſtem von Solesmes vereinbar ſei, iſt nicht abzuſehen. Der oratoriſche Rhythmus bringt es doch nicht mit ſich, daß die ganz tonloſen letzten Silben (richtiger „Noten") der drei Glieder gedehnt werden; warum nicht vielmehr die vorletzten, was noch einen vernünftigen Sinn hätte? Oder ſoll gerade das den künſtleriſch gemeſſenen Vortrag kennzeichnen, daß er in gewiſſen

Abständen eine Endsilbe, die für den Gedanken sehr gleichgültig ist, hinausziehe und zwar genau immer auf die doppelte Länge, sonst aber durchaus keine mehr dehne als eine andere? Ist das etwa gar die Lehre der Griechen und Römer, an die man so gern erinnert? Viel eher mögen sich die Äqualisten auf das von Hucbald benützte Beispiel berufen. Allein es ist eben doch nur eines unter vielen, die möglicherweise ganz anderer Art waren. Der nächste Zweck, auf den auch das höchst einfache Notensystem Hucbalds (ohne jegliche rhythmische Andeutung) berechnet ist, veranlaßte ihn wohl, eine der einfachsten Melodien zu wählen. Im übrigen sagt er etwas ganz anderes, als was die Äqualisten und die Anhänger des freien Rhythmus wollen: lange und kurze Silben wechseln nach Art der skandierten Verse; es besteht zwischen ihnen ein ganz strenges Maßverhältnis, das selbst bei dem außerordentlichen Ritardando oder Accelerando zu beobachten ist; das Tempo eines Gesanges wird durch die Gestalt der Neumenschrift bezeichnet; für Neume und Einzelton giebt es ein festes Verhältnis, nur für längere Abschnitte (Sätze, Perioden: distinctiones) ein annäherndes; von Anfang bis zu Ende soll (im allgemeinen) jede Melodie [ohne Rücksicht auf den Text] in gleichem Tempo abgesungen werden; selbst beim Respondieren gilt das strenge Gesetz des gleichschwebenden Rhythmus (die aequitas), kurz Hucbalds Musik ist nach Art metrischer Texte genau „mensuriert".

Die Äqualisten haben entschieden weniger Schwierigkeit als die Verteidiger des freien Rhythmus, sich mit Hucbald abzufinden. Aber sie sollten doch bedenken, daß kein besonnener Schriftsteller so viel Worte verschwenden wird, der nur sagen will: man hebe keine Note vor der andern hervor, nur dehne man die letzte eines jeden Abschnittes. Und warum genau auf die doppelte Länge? Guido will doch, das Anhalten (tenor) der letzten Silbe solle *verschieden* sein, je nach der Ausdehnung des Abschnittes. Was soll es heißen, wenn Hucbald sagt, daß Neumen und Einzeltöne die strengen Proportionen genauer aufweisen als Sätze oder Abschnitte? Was für eine Musik aber kommt heraus, wenn man mit äußerster Genauigkeit Silbe für Silbe gleich lang dehnt? Ist das ausdrucksvoll und sinngemäß? Wo in aller Welt hat eine solche Musik sich naturgemäß herausgebildet? Guido sagt bestimmt, wenigstens an zwei Stellen, daß die Neumen die ganze Mannigfaltigkeit der klassischen Versfüße aufweisen; ebenso Aribo S. 216.

Hucbald redet von einem dreifachen Tempo, aber nicht ausdrücklich von einem dreifachen Silbenwert (longa, brevis und semibrevis), sondern nur von langen und kurzen Silben; es erinnert aber die Dreiheit des Tempos allerdings an eine Dreiheit des Notenwertes, oder woher kommt jene gerade so geregelte Unterscheidung des Tempos? Guido setzte, wo er von der Zusammenordnung der Neumen sprach, einen dreifachen Notenwert voraus. (Siehe oben Nr. 383.) Übrigens stehen auch die drei Notenwerte im Verhältnis von 1 : 2 untereinander.

Über Ornamente erfahren wir von Hucbald nichts. Ob Guido noch von zeitlosen Ziernoten spricht, ist nicht außer Zweifel. Aribo schließt sich an Guido an.

* * *

386. Diese Lehre der ältern Theoretiker, welche mit einem kunstvollern Vortrag des Chorals, als man heute anerkennen will, aus täglicher Erfahrung oder durch nahe Kunde bekannt waren und wiederholt auf die Choralbücher verweisen, berechtigt nun vollauf zu dem Versuch, den ursprünglichen Rhythmus aus der Neumenschrift selbst zu erkennen. Die kirchliche Einführung eines bestimmten Choraltextes steht der archäologischen Forschung natürlich nicht im Wege, solange diese sich, der kirchlichen Autorität gegenüber, in den Schranken *der Bescheidenheit und des Ge-*

horsams hält. Man darf es also willkommen heißen, wenn P. Anton Dechevrens S. J. nichts Geringeres als eine systematische Deutung der Neumen versucht.

Dieser Gelehrte geht schon in seinem Buche Du rythme dans l'hymnographie latine auf den Rhythmus des gregorianischen Gesanges ein und stellt zunächst fest, daß die Neumen, ob sie einfach oder zusammengesetzt sind, drei, vier und bis zu acht verschiedene Formen annehmen. Zum Beweise, daß hier nicht etwa Schreiberlaune oder Modewillkür waltet, wird auf solche Melodien verwiesen, die sich wiederholen, bisweilen an ganz entfernten Stellen, und doch eine genaue Übereinstimmung in jenen mannigfaltigen Formen zeigen. Dasselbe gilt von verschiedenen handschriftlichen Büchern, z. B. von den durch die Benediktiner von Solesmes und P. Lambillotte S. J. herausgegebenen Manuskripten von St. Gallen (Nr. 339 und 359). — Weiter erinnert er an die von Coussemaker (Hist. de l'harmonie I, 3, ch. 7) anschaulich erwiesene Thatsache, daß die Zeichen der spätern musikalischen Notation, nämlich der Quadratschrift, sich aus der Neumenschrift Schritt für Schritt entwickelt haben. Allerdings geht Coussemaker sodann ohne rechten Beweis über die naheliegende Folgerung hinweg, daß die Neumen ebensowohl wie die aus ihnen umgeschriebene Quadratschrift auch die Tondauer bezeichnen. Man hält es eben für selbstverständlich, daß das bisher Unerweisliche auch nicht vorhanden gewesen. Nun tritt aber Dechevrens mit einer Deutung der Neumen hervor, die an objektiver Bestimmtheit nicht allzuviel zu wünschen übrig läßt und sangbare Melodien mit strengem Taktmaß ergiebt. Die drei ersten Bände der Études musicales beschäftigen sich größtenteils mit dem gregorianischen Choral, der zweite mit der Rhythmusfrage, auf welche sich auch die Dokumente des dritten Bandes beziehen; in dem letzten finden sich 30 vollständige Messen aus den Neumen übersetzt.

387. Inzwischen bieten sich zum Vergleich und zur Nachprüfung Oskar Fleischers Neumenstudien dar: 1. Teil. Über Ursprung und Entzifferung der Neumen (Leipzig, Fr. Fleischer, 1895; vgl. P. Kornmüllers Kritik, Musik. Jahrb. 1895, S. 101 ff.), II. Teil. Das altchristliche Recitativ und die Entzifferung der Neumen (1897). Hier werden in der gründlichsten Weise die Neumenzeichen auf ihre ursprüngliche Form und Bedeutung zurückgeführt und (im zweiten Teile) mehrere einfache Neumentexte entziffert. Während Dechevrens sich an die fränkischen Neumen hält und lediglich die Herstellung des alten Rhythmus versucht, bezweckt Fleischer die Auslegung der italienischen Neumen nach Melodie und Rhythmus zugleich. Er geht überaus umsichtig zu Werke; leider ist aber das vorgelegte Material zur Neumenlesung noch so wenig umfangreich, daß ein Urteil über die allseitige Richtigkeit des Ergebnisses bis jetzt nicht gegeben, sondern nur die Gründlichkeit der Methode anerkannt werden kann.

Als Mitbewerber um den Ruhm der Neumendeutung tritt noch Georg Houdard auf, zunächst mit L'art dit grégorien d'après la notation neumatique (1897), weiter in Le rythme du chant dit grégorien d'après la notation neumatique (Paris, Fischbacher, 1898), endlich in dem Appendice dazu (ebenda 1899). Dieses Werk ist im III. und IV. Teil besonders lehrreich. Sein Verfasser bekundet sich überall als praktischen Musiker von feinem Takte. Auch Houdard beschränkt sich auf das fränkische Neumensystem und auf die rhythmische Seite desselben; bezüglich der Melodie giebt er nur manche Anhaltspunkte.

388. Um nun auf P. Dechevrens zurückzukommen, mit dessen System allein wir uns an dieser Stelle eingehender befassen wollen, so kann die historische Grundlage desselben nicht genug betont werden. Dechevrens giebt zwar nicht die Geschichte der Zeichen als solcher, die durchaus von Fleischer entlehnt werden muß, sondern die

kritische Geschichte des Rhythmus nach den musikalischen Schriftstellern des Mittelalters. Aber diese ist auch gerade von ausnehmender Bedeutung, und Dechevrens hat sich durch sonstiges vielseitiges Studium des Rhythmus für seine Aufgabe befähigt. In der That läßt sich dem Hauptergebnis seiner diesbezüglichen Forschung nicht länger widersprechen. Nicht nur die Thatsache, daß der Choral einmal mensuriert war, muß hinfort als erwiesen gelten, sondern wir kennen nunmehr auch die Zeit, wann, und die Ursache, warum der strenge Rhythmus verloren ging. Um dies zu bestreiten, müßte man entweder den Theoretikern des Mittelalters alle Kenntnis des praktischen Kirchengesanges absprechen oder den zahlreichen Zeugnissen derselben eine ganz neue Deutung geben. Es ist aber schwer abzusehen, wie das eine oder das andere möglich sei. Hier entscheiden nicht hergebrachte Vorurteile, das unbestimmte Gefühl oder das allgemeine Dafürhalten, sondern nur greifbare Beweise. Ferner ist klar dargethan, daß die Neumen gerade eine Tonschrift zu vorwiegend rhythmischen Zwecken waren, also auch sicherlich den Rhythmus in erster Linie zum Ausdruck brachten. Mit vollem Rechte betont Dechevrens diese Resultate als durchaus feststehend, so anspruchslos er immer die von ihm versuchte Auslegung der Neumenschrift vorlegt.

Die geschichtliche Frage behandelt in demselben Sinne *Artigarum*, Le rythme des mélodies grégoriennes (1899). Dagegen lehnt H. Riemann in seiner „Geschichte der Musiktheorie" (1898) wenigstens Fleischers Resultate allzu kurzer Hand ab.

Die kritische Sichtung der alten Zeugnisse über den Rhythmus und über den Choral überhaupt gewährt noch den besondern Vorteil, daß die etwas spätern Theoretiker (nach Aribo, Ende des 11. Jahrhunderts) von nun an nicht mehr unterschiedslos oder einfach nach der Zeitfolge, sondern nur nach ihrem wirklichen verhältnismäßigen Werte citiert werden dürfen. Denn der Verfall des Rhythmus erfolgte nicht in allen Ländern gleich schnell, wie auch die mehrstimmige Musik, die ihn herbeiführte, nicht überall eine gleich rasche Entwicklung nahm.

Kennzeichnend ist für die Studien des P. Dechevrens die vorläufige Beschränkung auf die Neumenbücher der St. Gallener Schule. Es fragt sich, ob auf diesem Wege das Ziel wirklich erreichbar sei. Bekanntlich stehen die fränkischen Neumen im allgemeinen auf gleicher Höhe, so daß in ihnen die Melodie, d. h. das Steigen und Fallen der Töne, ganz unvollkommen angedeutet wird. Deshalb beschränkt sich denn auch Dechevrens von vornherein auf die Erklärung des Rhythmus und entlehnt den Handschriften mit Linien, welche durchaus nicht die ältesten sind, die Melodie. Bemerkenswert ist, was er bezüglich dieser Handschriften urteilt. Er erwähnt neben den neuern auf dieselben gestützten Ausgaben eine Reihe von Handschriften der Pariser Nationalbibliothek und fährt alsdann fort: „Übereinstimmung ist nicht immer vorhanden; die Abweichungen sind sogar oft ziemlich bedeutend, und es kommt vor, daß keine dieser [aufgeführten] Versionen den Neumen der ältern Handschriften entspricht. Im allgemeinen stehen die Ausgabe von Reims und Cambrai und die von Solesmes, welche mehr dem berühmten Graduale von Montpellier folgen, mit der Neumenschrift in genauerer Übereinstimmung. Doch giebt es Ausnahmen, bisweilen ziemlich erhebliche." So giebt er denn zu, daß der melodische Text noch einer Revision bedarf; ihm kommt es zunächst auf das rhythmische System an. Die melodische Herstellung des Chorals würde auch in ganz neue Fragen bezüglich der Chromatik desselben, der ihrethalben vorgenommenen Transpositionen und Emendationen verwickeln.

389. Eine Herstellung von Rhythmus und Melodie scheint Fleischer zu versprechen. In italischen Handschriften findet man nämlich die Melodie durch Steigen und Fallen der Neumen mitbezeichnet. Außerdem ist ja Italien die Heimat

der Neumenschrift, und will Fleischer auch solche Manuskripte gefunden haben, welche älter sind als die von fränkischen Neumatoren. Aus diesen Gründen erklärt es Fleischer als verfehlt, wenn man die St. Gallener Neumenbücher zur Grundlage der Forschung macht.

Gegen diese Auffassung läßt sich doch einiges einwenden. Fleischer giebt eine Probe aus der bekannten Amiatiner Bibel-Handschrift zu Florenz, welche nach ihm „mit Sicherheit um das Jahr 700" zu verlegen ist und das älteste Denkmal der lateinischen Neumation enthält. Auf Anlaß dieses Denkmals bemerkt er jedoch selbst (Neumenstudien II, 14): „Nochmals betone ich, daß für eine streng-wissenschaftliche Entzifferung bei diesen Zeichen das Augenmaß, das sich auf die räumliche Anordnung der Zeichen verläßt, nicht ausreicht. Selbst um Jahrhunderte spätere Neumationen verfahren in der räumlichen Stellung der Zeichen noch ziemlich sorglos, und die Tausende von fränkischen Neumendenkmälern verzichten im Grunde überhaupt auf eine solche." Ebenso heißt es S. 122 rücksichtlich der Urbinas-Handschrift im Vatikan (aus dem 10.—11. Jahrhundert): „Meist freilich ist die räumliche Anordnung eine derart nachlässige, daß man diese Neumationen ohne weitere Untersuchung nicht lesen kann." Wenn sich nun Fleischer doch auf die sogen. Schlüsselneumen und die Gruppenneumen stützt, so giebt er bei den erstern selbst eine erhebliche Unsicherheit zu; bei den Gruppen aber, die sich auch in fränkischen Büchern finden, kehrt die Frage wieder, ob Höhe und Tiefe genau bezeichnet seien. Übrigens sehe man, mit welchen Bedenken Kornmüller in der citierten Kritik S. 108 die Lehre von dem Gruppenneuma aufnimmt. Die „wichtigste und zuverlässigste" Schlüsselneume aber (II, 127) ist doch wohl nur das Zeichen der vox liquescens, nach dem ausdrücklichen Zeugnis Guidos (Disc. art. mus. c. 15; *Gerbert* II, 17). Soweit uns also Fleischer bisher unterrichtet, ist es mit der Bestimmung der Melodie aus Neumenhandschriften überhaupt übel bestellt, und muß wohl vornehmlich die Handschrift von Montpellier, in der die Melodie zugleich mit Buchstaben bezeichnet wird, und diese oder jene ähnliche, als Grundlage dienen (s. oben die Worte Dechevrens über diese Handschrift).

Fleischer legt Gewicht darauf, daß die fränkischen Neumen ihren Ursprung doch schließlich aus Italien herleiten. Allerdings; aber auch direkt aus Rom, und das Hauptinteresse knüpft sich eben an die Frage, wie man den Choral in Rom gesungen habe. Alle Zeugnisse und sonstigen Anzeichen beweisen, daß die ersten Neumenhandschriften unter Karl dem Großen oder früher, also um 800 von Rom zum Frankenland kamen, und daß man in St. Gallen sich mit höchster Gewissenhaftigkeit an die überlieferte Lesart hielt. Ob sich wohl dieselbe Treue in Erhaltung der Tradition für Italien, das von so vielen Stürmen heimgesucht wurde, wie für das jahrhundertelang so friedliche St. Gallen nachweisen läßt? Merkwürdig scheint uns gerade die Beschaffenheit der Lamentationsmelodie, wie sie Fleischer (II, 15) aus der obengenannten Florentiner (um 700) sowie (S. 29) aus einer neapolitanischen Handschrift (9. Jahrhundert) vorlegt; dieselbe ist in diesen Quellen recht verschieden und stimmt weniger mit der traditionell römischen des sogen. authentischen Textes überein als die der fränkischen Neumen bei Gerbert (De cantu I, 530). Wenn aber in St. Gallen diese Melodie der römischen ähnlicher ist, als jene beiden unter sich oder im Vergleich zur römischen, spricht das nicht zu Gunsten der St. Gallener Neumen? Auf alle Fälle zeichnen diese sich durch sorgfältige Bestimmung des Rhythmus um so mehr aus, je weniger sie der Melodie Rechnung tragen. Somit thut Dechevrens ganz recht daran, wenn er *für seinen Zweck* die so schön geschriebenen, so zahlreichen und teilweise so alten Handschriften der Schule von St. Gallen zu Grunde legt. Die Folgezeit wird lehren, ob Fleischer für die Herstellung der Melodie schönere

Erfolge erzielt. Aber schon Guido von Arezzo sagt, vielleicht mit einiger Übertreibung, von den italischen Neumen, daß die meisten „Sanglehrer und ihre Schüler, wenn sie auch täglich hundert Jahre lang sängen, ohne Führer nicht einmal eine kurze Antiphon lernen könnten" (De ign. cant., init.). — Weiterhin ist zu bemerken, daß die fränkischen und italischen (longobardischen) Neumen allerdings verwandt, aber doch auch gründlich verschieden sind, so daß die Vermutung nicht soweit abliegt, in Rom sei ein anderes System in Gebrauch gewesen als im übrigen Italien, und dieses sei dann nach St. Gallen verpflanzt worden. Freilich müßten sich dann wohl auch Neumen italischer Herkunft finden, die den fränkischen näher ständen. Fleischer scheint jedenfalls die Schwierigkeit, die in der Eigentümlichkeit der fränkischen Neumenschrift liegt, zu sorglos auf die Seite zu schieben. Er meint (II, 64), Romanus habe sich für seine Reise nach Deutschland ein Handexemplar des gregorianischen Gesanges in einer stark verkürzten Tonschrift angefertigt; denn er habe sich auf sein Gedächtnis verlassen dürfen. Eine solche Verkürzung stellen die Neumen von St. Gallen höchstens in zwei Punkten dar: in der Versäumung der Melodiebezeichnung und teilweise in der Kleinheit der Zeichen. Allein wenn es glaublich scheint, daß von Rom nur ein einziges, so verkürztes Exemplar ins Frankenland kam, aus dem dann alle Antiphonare nördlich von den Alpen abgeschrieben worden, so läßt sich doch kaum glauben, daß weder Romanus noch Petrus noch ein anderer der ins Frankenland gekommenen Sänger es wieder umschrieb, da doch das Bedürfnis eines möglichst vollkommenen und leicht lesbaren Textes für die deutschen Schüler sehr groß sein mußte. Hat aber Romanus die römische Tonschrift nach St. Gallen gebracht oder dort wiederhergestellt, so muß wohl die sogen. fränkische Form die echt römische sein. Übrigens stellt sich Fleischer die Umsetzung einer Tonschrift in eine so verschiedene und eine rhythmisch so viel *vollständigere* gar so leicht vor. Besser würde er die weitere Hypothese hinzufügen, daß die vorliegende St. Gallener Tonschrift sich durch *allmähliche* Veränderungen in St. Gallen selbst herausgebildet habe. Von einer frühern Art der Neumenschrift weiß indes Schubinger „Die Sängerschule St. Gallens" nichts zu berichten; vielmehr weist bei ihm alles darauf hin, daß der ursprüngliche Melodietext auch rücksichtlich der Schrift unverändert erhalten blieb. Von Romanus selbst rührten ja auch die zugesetzten Buchstaben her, welche die Bestimmung hatten, den Vortrag genauer zu regeln, und welche eine Eigentümlichkeit der aus seiner Schule hervorgegangenen Handschriften bilden. Es ist ja *möglich*, daß uns weitere Nachrichten nur zufällig abgehen; aber damit läßt sich in solchen Fragen nichts anfangen. Eckehard IV. († 1036) behauptet jedenfalls, daß das eigenhändig geschriebene Antiphonar des Romanus noch in St. Gallen vorhanden sei und *in zweifelhaften Fällen zu Rate* gezogen werde. Die *letztere* Bemerkung hat ohne Zweifel großes Gewicht, wenn auch das Alter der Handschrift mit Grund bezweifelt wird (*Pertz*, Mon. Germ. II, 103).

390. Über die *Beschaffenheit* der neumierten Handschriften giebt Dechevrens folgendermaßen Rechenschaft. Entsprechend dem Ergebnis aus dem Studium der Schriftsteller, ist die Neumation der Bücher aus der ersten Zeit, nämlich aus dem 9. und 10. Jahrhundert, rücksichtlich des Rhythmus, am vollkommensten; seit dieser Zeit verlieren sich mehr und mehr die eigentlich rythmischen Zeichen, bis gegen Ende des 15. Jahrhunderts nur noch die kahle Bezeichnung der Tonhöhe durch Linien mit rhythmisch indifferenten Zeichen übrig bleibt. St. Gallen stand überall, bis nach England und bis nach Rom hin, im höchsten Ansehen. Man wahrte dort fast eifersüchtig die alte Gestalt der Chorbücher, so daß man nicht nur das bequeme Liniensystem verschmähte, sondern auch dem mehrstimmigen Gesange beharrlich den Zugang

verschloß. Keine Handschrift mit dem guidonischen Liniensystem findet sich in St. Gallen vor, die vor dem 16. Jahrhundert geschrieben wäre und sich nicht durch ihren ganzen Charakter als anderswoher stammend kundgäbe. Bis zum Ende des 18. Jahrhunderts bediente man sich noch der Neumenfiguren, welche in den gedruckten Büchern längst verschwunden waren. Es ist sogar noch ein psalterium novissimum monasticum mit Neumenschrift vorhanden, das bis zur Aufhebung der Abtei im Gebrauch war. Trotzdem klagt nicht nur in Reichenau Abt Berno schon im 11. Jahrhundert über Versäumung des Rhythmus, der doch in den alten Büchern bezeichnet sei, sondern in St. Gallen selbst bezeugen die Handschriften den allerdings langsamen, aber immer weiter um sich greifenden Verfall. Im (9.,) 10. und selbst im 11. Jahrhundert ist die Vollständigkeit und Übereinstimmung der Neumenschrift bewundernswert. Alle die zahlreichen Manuskripte sind in der Form des Romanus, wenn auch einige ohne die sogen. Romanus-Buchstaben geschrieben. Die rhythmischen Zeichen finden sich hier in sehr großer Zahl. Dechevrens macht an dieser Stelle (S. 227 f. des zweiten Bandes) die guten alten Handschriften, über ein Dutzend, namhaft und verweist zur Veranschaulichung des allmählichen Verfalls auf die phototypischen Tabellen. Die Beschaffenheit der Handschriften bestätigt also durchaus das Zeugnis der Theoretiker des Mittelalters bezüglich des Rhythmus und seines Verfalles. Beide zusammen weisen dem Neumenforscher den Weg, welchen er einzuschlagen hat, um das Geheimnis der alten Tonschrift zu entschleiern.

Dechevrens läßt also die italische (oder longobardische), die provençalische und spanische Neumenschrift ganz beiseite und vertieft sich in die fränkische. Ob dies der bessere Weg sei, muß die Zukunft endgültig entscheiden. Genug, an gutem Material fehlt es ihm nicht, um im günstigen Falle den Choralrhythmus des 9. und 10. Jahrhunderts wieder aufzufinden. Im Vorübergehen sei daran erinnert, daß dieses Ziel auf historisch-wissenschaftlichem Gebiete liegt, daß die ganze Frage kaum eine oder vielmehr gar keine unmittelbar praktische Bedeutung hat, und daß keinesfalls eine minder kirchliche Tendenz sich dahinter verbirgt. Man sollte doch immer wohl unterscheiden zwischen geschichtlichen Untersuchungen, praktischen Absichten und unkirchlicher Gesinnung.

Wir haben nun die dreißig Messen in Dechevrensscher Übersetzung vor uns, zuerst in genauester Wiedergabe der über dem liturgischen Texte stehenden Neumenschrift, sodann in leichter Accommodation an den modernen Geschmack, wobei denn auch der latente höhere Rhythmus in Abschnitten und Sätzen durch die neuern Vortragszeichen mitbezeichnet ist. Welche Bedeutung kommt dieser Veröffentlichung zu? Dechevrens hofft, daß man dieses Material als genügend erkennen werde, um die Durchführbarkeit seiner Methode darzuthun. Phototypische Proben sind dem dritten Bande in entsprechender Anzahl beigegeben; ja eine Veröffentlichung ganzer Handschriften ist vorbereitet.

Es fragt sich nun, welcher Art die Musik ist, welche die neue Auslegung zu Tage bringt. Kann man sie schöner nennen als den nicht mensurierten Choral? Diese Frage zu bejahen hält schwer. Sowohl die Ziernoten wie die langen Melismen, selbst auf sprachlich unbetonten Silben, sind kaum als Schönheiten zu empfinden; ähnliches wird man geneigt sein über den Takt oder vielmehr über das Verhältnis der Taktierung zum Text zu sagen. Wie weit wir bei solchen Urteilen von dem neuern Musikgeschmack, von der Gewohnheit oder der thatsächlichen Auffassung des Chorals in Deutschland, beeinflußt werden, läßt sich schwer sagen. Auf alle Fälle müssen wir uns, um uns mit diesen Messen auszusöhnen, im Geiste einen italienischen Solisten vorstellen, der mit größter Geschmeidigkeit des Organs eine kindlich

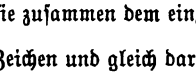
fromme Luft an spielendem Gesang, jedoch ohne alle opernhafte Eitelkeit, verbindet. Wir müssen sodann voraussetzen, daß das 9. oder 10. Jahrhundert nicht ganz so, wie das 19. Jahrhundert, dachte und fühlte, daß jene Zeit die Manier hatte, die Melodie anmutig zu verschnörkeln und sich in Melismen zu ergehen, gerade so wie die Mensuralmusik des 17. Jahrhunderts ihre Freude am Konzertieren vieler Stimmen und an endlosen Wiederholungen hatte, und auch unsere Zeit nicht ohne ähnliche Liebhabereien ist. Übrigens verdient Beachtung, daß die weit einfachern Melodien der Hymnen und Sequenzen für unsern Geschmack nichts Auffallendes haben. Viele Proben finden sich schon im ersten Band der Études musicales.

Allein müssen wir denn notwendig den ästhetischen Standpunkt an eine Musik anlegen, die aus einer ganz andern musikalischen Welt uns zum erstenmal entgegentritt, und dies zwar auf dem Papier? Es genügt vor der Hand, wenn wir die vorliegende Musik als singbar und nicht schlechthin unwürdig anerkennen dürfen — singbar für geschulte Chöre bezw. tüchtige Solosänger —, nicht unwürdig, wenn wir uns in die Gesangsart der romanischen Völker hineindenken. Weder unsere gewöhnlichen, oft dürftig eingeübten Kirchenchöre noch unsere deutsche Vorliebe für einen ganz getragenen Kirchengesang dürfen den allein entscheidenden Maßstab abgeben. Es handelt sich, kurz gesagt, vorläufig um eine historische, nicht eine ästhetische Frage. Die Ornamentneumen und die bisweilen endlosen Melismen, auch auf tonlosen Silben, sind ohnehin eine feststehende Thatsache für jene Zeiten. Das Neue in der von Dechevrens gegebenen Deutung bezieht sich wesentlich nur auf die Mensurierung, und auch mit Bezug auf diese kann das Vorhandensein irgend eines strengen Rhythmus nach den geschichtlichen Zeugnissen ohne Willkür nicht mehr bezweifelt werden. Dies ist aber auch ein ästhetisch wichtiges Ergebnis, und vielleicht braucht es auch nur die Überwindung anerzogener Vorurteile, um den hohen Wert der im ältern Choral vorliegenden beweglichen Vokalmusik anzuerkennen.

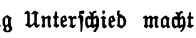
Hier sei nun mit einem Worte auf Houdards Auslegung verwiesen. Auch Houdard beschränkt sich auf den Rhythmus des Chorals, wie derselbe aus der fränkischen Neumation wiederherzustellen ist. Er kommt zu wesentlich andern Ergebnissen. Nur darin stimmt er mit Dechevrens und Fleischer überein, daß der Rhythmus auf ganz gleichen Zeiteinheiten, die er indes nicht gerade als Takte bezeichnen will, beruhe; weiterhin aber setzt er eine ganz freie Bewegung desselben in engem Anschluß an den Text voraus. Wohl treffen alle drei Forscher noch in manchen Einzelheiten zusammen, sei es infolge der Evidenz der Sache, sei es mehr durch Zufall; aber im ganzen gehen Houdard und Dechevrens so weit auseinander, daß an eine Vermittlung nicht zu denken ist. Die Begründung der beiderseitigen Auslegung muß entscheiden. Die Schule der französischen Benediktiner, gegen welche sich Houdard direkt wendet, wird sich auf den Widerspruch der beiden Systeme stützen, um beide miteinander abzulehnen. Fleischer seinerseits steht, soviel bis jetzt ersichtlich ist, Dechevrens nahe; aber die Verschiedenheit der italischen Neumenschrift gestattet bei den wenigen Proben ganz einfacher (nicht melismatischer) Melodien noch kein ganz bestimmtes Urteil. Er nimmt einen taktmäßigen Rhythmus des Chorales an.

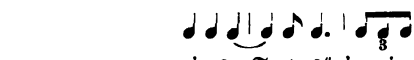
391. Zur Beurteilung der genannten Systeme können vorläufig nur einige Punkte hervorgehoben werden. Die Kritik muß sich vor allem über die ersten Voraussetzungen bei der Neumenforschung klar sein. Die oben berührte Frage, ob die fränkischen oder vielmehr die italischen Handschriften zur Grundlage dienen müssen, ist bereits von einiger Bedeutung; auf alle Fälle muß eine gewisse Verschiedenheit derselben nicht übersehen und, bei Verwertung der alten Zeugnisse, immer darauf geachtet werden, ob der citierte Schriftsteller die eine oder die andere

Neumenschrift vor sich hatte. Auch diesseits der Alpen bestehen Verschiedenheiten der Schrift, z. B. wird in manchen Handschriften der Punkt auch isoliert, d. h. als einziges Tonzeichen einer Silbe verwendet, während andere in diesem Falle eine kleine Linie aufweisen. Selbstverständlich ist, daß man erst an das Vorhandensein eines strengen Rhythmus glauben muß, ehe man ihn aufsucht. Diese Frage kann nun nach dem von Dechevrens gesammelten Material entschieden werden. Aber auch, wenn man sie bejaht, stellt sich gleich eine andere, ebenso schwierige ein: wie viel Grundwerte enthält die neumatische Tonschrift und durch welche Zeichen wird jeder derselben bestimmt? Houdard und Fleischer gehen von der Überzeugung aus, daß die Werte der Neumenfiguren über den einzelnen Silben rücksichtlich der Zeitdauer gleich seien und die Dauer des einzelnen Tones davon abhange, ob ein Zeichen allein stehe oder zu einer Gruppe von 2, 3, 4, 5 gehöre. Nichts ist alsdann einfacher als die Choralmelodie zu rhythmisieren.

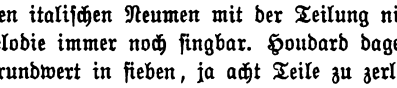
Houdard, um von ihm zuerst zu reden, verwahrt sich dagegen, daß man vom modernen Takt im Choral rede; er versteht nämlich unter mesure lediglich einen zusammengesetzten Takt und nimmt für den Choral nur den einfachen Takt, den rhythmischen „Fuß", gemäß der alten Ausdrucksweise, in Anspruch. Dieser „Fuß" hat zwar im Zusammenhang nicht einen markierten Accent, sondern nur wenn er ein längeres Melodieglied von unbestimmtem Umfang beginnt; aber man schlug doch den Takt zu jedem „Fuß" mit Hebung und Senkung. Dabei kann sowohl die Hebung wie die Senkung in mehrere, immer gleiche Töne aufgelöst werden, je nach der Zahl der Zeichen, die über einer Silbe stehen. Hat man diese Zeichen vor sich, die entweder einzeln oder gruppiert erscheinen, so hat man nur den gruppierten einen solchen Wert zu geben, daß sie zusammen dem einzeln stehenden an Dauer gleichkommen. Habe ich also ein einzelnes Zeichen und gleich darauf fünf, so notiere ich  ; beides zusammen stellt (nach Houdard) zwei Neumen, d. h. zwei einfache Takte dar. Die Zeichen erhalten demnach ihren Dauerwert lediglich von der Stellung; nur ein forte, piano, ritenuto und ähnliche Nüancen (außer einigen melodischen Beziehungen) werden durch die besondere Form der Zeichen angedeutet. Man kann nun den Rhythmus, welcher eigentlich immer gleichartig ist, rücksichtlich des Gesamtwertes, doch noch als zwei-, dreiteilig oder gemischt bezeichnen, je nachdem die Neumen sich vorwiegend zu zwei, zu drei oder in gemischter Form gruppieren. Cf. *Houdard*, Le rythme du chant grégorien, besonders S. 159—177.

Nicht ganz so einfach ist die Rhythmisierung nach Fleischers Methode. Auch er setzt die gewöhnlichen Neumen oder Neumengruppen als erste Einheit an — als statt , was aber wenig Unterschied macht —, verbindet jedoch immer zwei zu einem Takte; auch dies verschlägt wenig, nur daß die Primärzeiten immer in Paarzahl vorhanden sein müssen. Wichtiger ist, daß er doch auch durch die Schrift bezeichnete lange Töne kennt; diese füllen einen ganzen Takt. Sie bestimmen offenbar die Takteinteilung schon durch ihren unveränderlichen Wert. Im übrigen aber bestimmt auch bei Fleischer die Gruppierung den Wert der Einzelneume; es können also bis zu fünf Zeichen einen halben Takt ausmachen. Fleischer unterscheidet einen regelrechten $\frac{4}{4}$- und $\frac{3}{4}$-Takt ( ), s. Fleischer, Neumenstudien II, 123 ff.

Man sieht, wie Fleischer durch die Annahme ursprünglich langer Zeichen sich einen bestimmten Weg der Rhythmisierung vorschreibt, auf welchem er zu einem eigentlichen Takte in unserem Sinne, ja sofort auch zu zwei Taktarten kommt. Dennoch bleibt die Einteilung eines gegebenen musikalischen Textes höchst einfach, sobald man, wie es Fleischer thut, in einer gewöhnlichen Sequenz Takte wie 

 zuläßt und sich nicht daran stößt, daß das Musterneuma eines „Tropus" in einer andern Taktart steht als der Tropus selbst (II, 123 ff.).

Es fragt sich, Houdard gegenüber, ob Fleischer und Dechevrens mit Recht Neumenzeichen, die einen langen Ton schon durch ihre Gestalt anzeigen, voraussetzen. Man wird dies durchaus zugeben müssen. Denn Guido von Arezzo sagt ausdrücklich, daß gewisse Neumen durch ein beigefügtes Strichlein die Bedeutung eines langen Tones erhalten, und Aribo (in Freising) bestätigt es. Der Gebrauch eines Strichleins als Längezeichen außerhalb der Musik findet sich, wie Fleischer (I, 62 ff.) ausführt, schon bei Griechen und Indern. Fleischer teilt danach die Neumen geradezu in zwei große Klassen (II, 105 ff.). Freilich nötigt ihn die Taktmessung, z. B. oben im vierten Takte, die Länge auch als $\frac{3}{6}$ statt $\frac{1}{4}$ zu nehmen. Für Houdard bedeutet das Strichlein nur eine Nüance: sostenuto ritenuto totale (S. 19). Allein die Alten betonen die Länge als eine genau berechnete. Daher sagt auch Fleischer (II, 117), daß man Längen und Kürzen „arithmetisch genau gegeneinander abmaß". Überhaupt ist nur eine solche mathematische Tonmessung, nicht aber die Bezeichnung der Nüancen des Vortrags, wie forte, piano, ritenuto in den Schriftstellern genügend bezeugt. Dies ist nun eben der Punkt, welcher Houdard auf ganz andere Wege führt als die beiden andern Forscher.

Ein weiterer Punkt läßt auch diese nicht zusammengehen, obwohl eine Vereinigung nicht ausgeschlossen scheint. Fleischer nimmt lange und kurze Töne an ( ); außerdem aber nicht eine durch die Schrift bezeichnete Doppelkürze, sondern eine Reihe ganz kurzer Töne, welche bei Neumengruppen durch Teilung des Gesamtwertes entstehen: die halbe Note löst sich in 2 oder drei Viertel, in vier oder fünf Achtel auf (). Nach seiner Darstellung braucht er bei den italischen Neumen mit der Teilung nicht weiter zu gehen, und so bleibt seine Melodie immer noch singbar. Houdard dagegen hat bei den fränkischen Neumen einen Grundwert in sieben, ja acht Teile zu zerlegen, wodurch die Melodie für alle mittelmäßigen Kräfte offenbar unsingbar wird. Er räumt das auch selbst ein, ohne darum an seiner Auslegung irre zu werden; er schreibt vielmehr: „Es ist anzuerkennen, daß die Kunst des gregorianischen Chorals im Keim die italische Vokalmusik in ihrer reinsten Form ist." Dechevrens stellt dagegen nicht eben hohe Anforderungen an einen geübten Sänger. Die Ornamentnoten freilich erscheinen bei ihm in sehr künstlicher Form; aber er traut sich ihrethalben überhaupt keine ganz sichere Auslegung zu, während Houdard dieselben möglichst einfach deutet und Fleischer sie nur kurz bespricht (II, 114 ff.) und bloß durch ein Zeichen bemerklich macht. Ihr zahlreiches Vorkommen geben übrigens alle als sichere Thatsache zu. Ohne Zweifel stand es auch frei, die Ziernoten beim Singen zu übergehen, da Guido sogar von den notae liquescentes sagt, daß man dies immerhin leicht auszuführende portamento auch übergehen könne, und zum Überfluß beifügt, daß in ähnlichen Künsten ein Mittelweg zwischen dem Zuviel und dem Zuwenig anzuraten sei (Disc. art. mus. c. 15.). Die Franken, von denen der Mönch von Angouleme sagt, sie hätten die Ziernoten nur schwer hervorgebracht, werden sich so geholfen haben.

Aber ist nun jenes Prinzip wohl sicher begründet: daß eine Neumengruppe oder eine Einzelneume, die man über einer Silbe findet, immer die Zeit von einem Viertel oder einer Halben beanspruche? Damit scheint doch die Vorschrift Guidos unvereinbar: „Bisweilen habe eine Silbe eine oder mehrere Neumen, bisweilen verteile sich eine Neume auf mehrere Silben" (Disc. art. mus. c. 15). Unter „Neume" wird gewöhnlich, und gerade an dieser Stelle, ein bestimmtes Dauermaß (das eines Taktes)

mitverstanden. Hier schreibt nun Guido geradezu vor, es solle nicht immer jeder Silbe die feste Dauer einer Neume gegeben werden. Es gibt also Silben mit einem Gruppenneuma von mehreren Takten, und es gibt Takte, die sich auf mehrere Silben (nach Aribo bis zu fünf; *Gerbert* II, 276) verteilen, d. h. aus der Zahl der Zeichen, die über einer Silbe stehen, darf man nicht einfach auf die Dauer der Töne schließen, mit andern Worten, man muß die Tondauer aus der Form der Zeichen und nur nebenher vielleicht aus ihrem Verhältnis zu einander schließen. In dieses Verhältnis gehört dann gewiß auch ihre Gruppierung, aber diese allein reicht nicht hin, um die Länge der Töne zu messen. Das Zusammenschreiben oder Trennen der Zeichen bedeutet nach Hucbald und Guido (*Gerbert* I, 118; II, 36), ob sie gesondert oder gebunden zu singen sind, aber damit noch nicht, ob sie lange oder kurze Töne anzeigen, wenn auch das letztere damit in einigem Zusammenhange steht. Auch melden uns die Schriftsteller von so kurzen Tönen, wie Houdard und Fleischer sie annehmen, nichts, wohl aber, daß drei Tonwerte durch die verschiedene Form der Neumen angezeigt werden.

Oft ist allerdings nur allgemein von langen und kurzen Silben die Rede. Aber Aribo sagt aus eigener Anschauung, daß einige Bücher durch die Buchstaben c t m eine schnelle (cito) oder verlangsamte (tractim) oder mittlere (mediocriter) Tondauer angeben, und zwar spricht er von einem arithmetisch genauen Verhältnisse (1 : 2; *Gerbert* l. c. II, 227). Zwei spätere Schriftsteller, welche sich am engsten an die ältere Tradition anschließen, nämlich Walther Odington (1. Hälfte des 13. Jahrhunderts in England) und Johann Hothby (Ende des 14. Jahrhunderts in Mittelitalien) setzen drei Grundwerte für die Choralnoten an, welche sie mit der longa, der brevis und der semibrevis der Mensuralmusik identifizieren. Nun fällt auch Licht auf zwei Stellen Guidos, wo er neben langen und kurzen Neumen die voces tremulae erwähnt, von denen er an der einen Stelle sagt, daß sie durch ein Strichlein die doppelte Dauer erhalten können. Wie immer das Wort tremula zu übersetzen ist, so viel muß einleuchten, daß die so benannte Neume an sich weder lang noch kurz, sondern mittelzeitig ist. Beide Stellen finden sich im Musikalischen Jahrbuch 1895, S. 55 und 56 besprochen; ich halte auch an der dort vorgeschlagenen Übersetzung (die allerdings nebensächlich ist) fest: tremula = dubia, anceps, d. h. schwankend, mittelzeitig. Das Wort scheint nur noch einmal vorzukommen, dort, wo Hucbald sagt, daß die Neumenzeichen erkennen lassen, welche Töne lang und wo eine vox tremula sei (*Gerbert* l. c. I, 118).

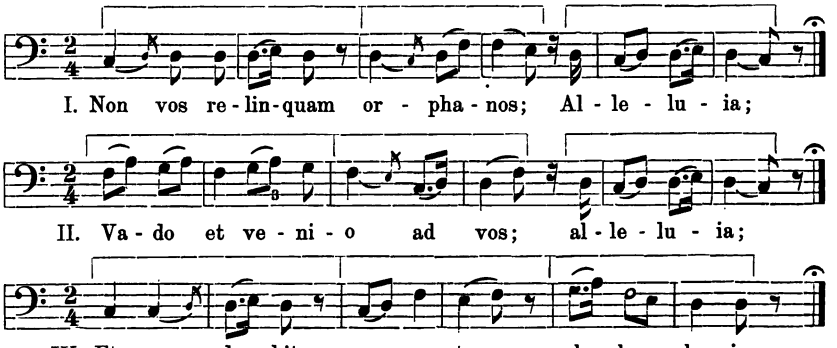
Naturgemäß wird unter den Neumenzeichen die kürzeste Dauer durch einen Punkt bezeichnet werden. Die Mensuralmusik verwendete den Punkt sowohl für die brevis wie für die semibrevis, für diese in etwas anderer Gestalt. In italischen und einigen fränkischen Neumenbüchern scheint auf ähnliche Weise der Punkt sowohl statt des Gravis (Zeichen des absteigenden Tones) als auch zur Bezeichnung eines kürzern Tones gebraucht zu sein; das stimmt zu der Geschichte dieser Zeichen (Fleischer a. a. O. I, 87; II, 31 u. s. w.). Es giebt auch fränkische Neumenbücher, in welchen der Punkt nie allein auf einer Silbe erscheint, was wohl auf den ausschließlichen Gebrauch zur Bezeichnung der semibrevis hinweist. In der That lesen wir bei Hucbald, daß „Punkte" und „Strichlein" als Zeichen „kurzer" und „langer Töne" dienen, sobald man außer der Melodie auch den Rhythmus notieren will (*Coussemaker*, Script. II, 75), und nach Guido ist der Punkt neben der gewöhnlichen Neume ein Zeichen für den nachklingenden kurzen Ton der vox liquescens (*Gerbert* l. c. II, 17).

392. Die Annahme dieser drei Grundwerte bezeichnet nun dem P. Dechevrens die Richtung, welche die Neumendeutung einzuschlagen habe. Neue Fragen

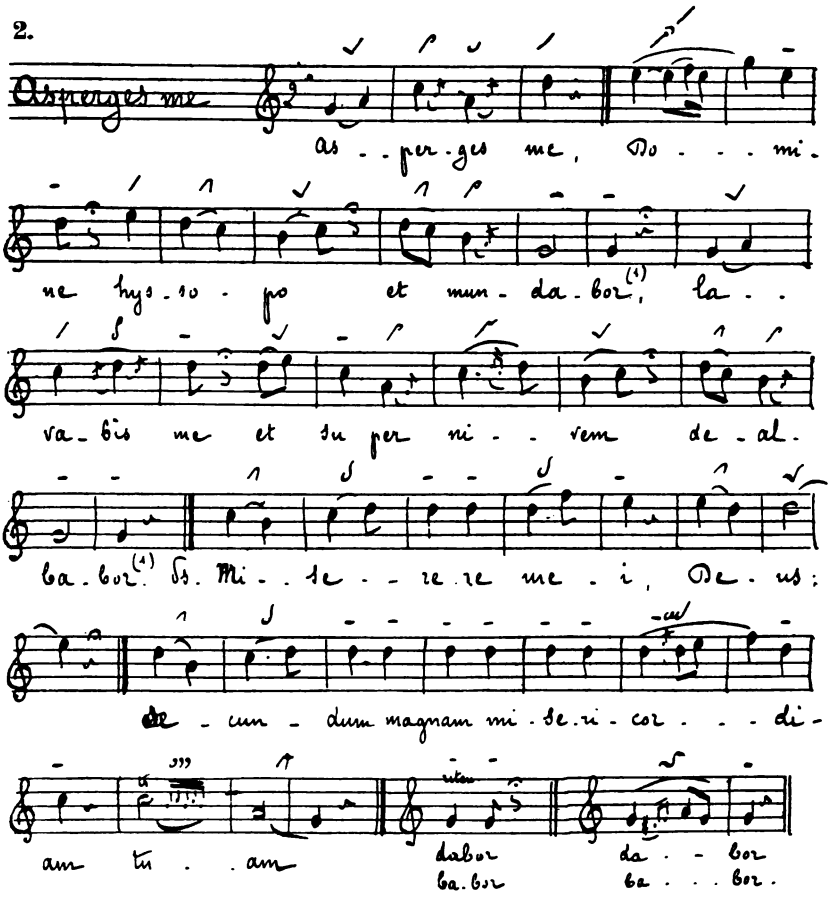
von teilweiſe einſchneidender Bedeutung erheben ſich allerdings auch dann noch, namentlich dieſe, wie zu verfahren ſei, wenn die Bezeichnung der Länge verſäumt wird. Denn die Romanusbuchſtaben werden auch in manchen fränkiſchen Handſchriften ganz weggelaſſen, und rückſichtlich des Strichleins ſcheint das Guido ebenfalls anzudeuten, da nach ihm zur Bezeichnung der Länge „zuweilen“ das Strichlein beigeſetzt wird (longum tenorem *aliquotiens* litterae virgula plana opposita significat). Daher gilt auch bei Dechevrens nicht jedes Zeichen überall gleich; er giebt darüber genauere Rechenſchaft im zweiten Bande der Études S. 380 ff.; desgleichen über die Setzung von Pauſezeichen, welche in den Neumenbüchern fehlen. Doch es würde uns zu weit führen und nutzlos ſein, wollten wir noch weitere Grundlinien zu ziehen verſuchen, auf denen ſich die Neumendeutung zu bewegen habe. Die Kritik muß erſt die obigen Fragen erledigen. Das ſetzt aber, wie nun wohl klar genug ſein dürfte, die genaueſte Erörterung der von kompetenten Theoretikern des Mittelalters gegebenen Winke als unerläßliche Bedingung voraus. Die Reſultate der vorliegenden Neumenleſung beweiſen ja deutlich, daß die Neumen, für ſich allein betrachtet, ganz verſchiedene Auslegungsſyſteme ermöglichen, und beweiſen die dringende Notwendigkeit, alle andern zu Gebote ſtehenden Mittel ſorgfältig zu benützen. Fleiſcher hat daher auch zur Gewinnung einer objektiven Grundlage den mühſeligen Weg durch die Urgeſchichte der Zeichen, Dechevrens durch die Geſchichte des Rhythmus genommen, und ſelbſt Houdard, der wie keiner betont, die Zeichen müßten ſelber ſprechen, ſucht ſich doch mit den Zeugniſſen der Alten abzufinden. Seine abweichende Auslegung derſelben darf nicht überſehen werden.

Scheinbar giebt die Divergenz der Syſteme wenig Ausſicht auf Erfolg; in der That aber iſt nichts der Wahrheit dienlicher, als daß drei unabhängige Forſcher, von denen keiner den andern auch nur erwähnt, gleich die Möglichkeiten der Auslegung ſozuſagen erſchöpfen. Man kann nun, wenn man wirklich alle drei hört und auch die Gegengründe der Schule von Solesmes in ihrem hiſtoriſchen Werte prüft, verhältnismäßig ſicher urteilen. Es mögen nur alle Kritiker umſichtig zu Werke gehen und greifbare Beweismomente, nicht perſönliche Liebhabereien gelten laſſen und ſelbſt geltend machen. Der Schreiber dieſer Zeilen ſtellt ſich nach Prüfung des bis jetzt vorliegenden Materials auf die Seite Dechevrens'.

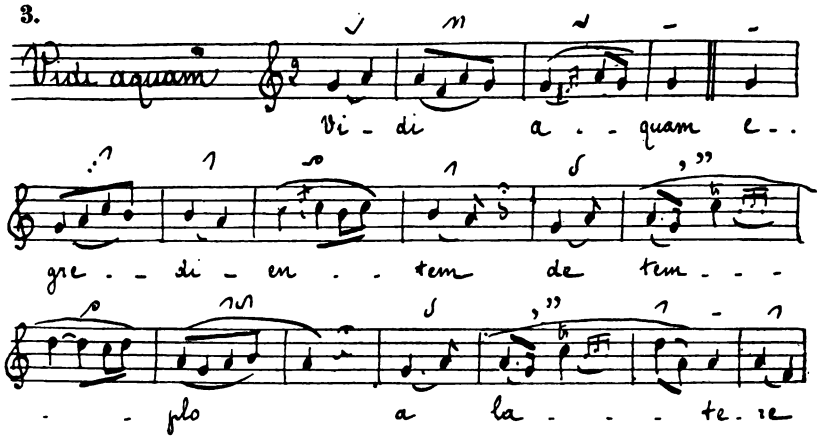
Wir geben noch ein paar Proben, wie dieſer Gelehrte den ältern Choral herſtellt, zwei mit den Neumen über den Noten. 1. Aribo giebt als Muſter einer „wohlbeſorgten“, „metriſchen“ Melodie die Antiphon zum Magnificat der erſten Veſper des Pfingſtſonntages, die noch ziemlich unverändert im offiziellen Veſperale ſteht und in ihrer ſymmetriſchen Gliederung nach je zwei Takten noch immer deutlich empfunden wird:

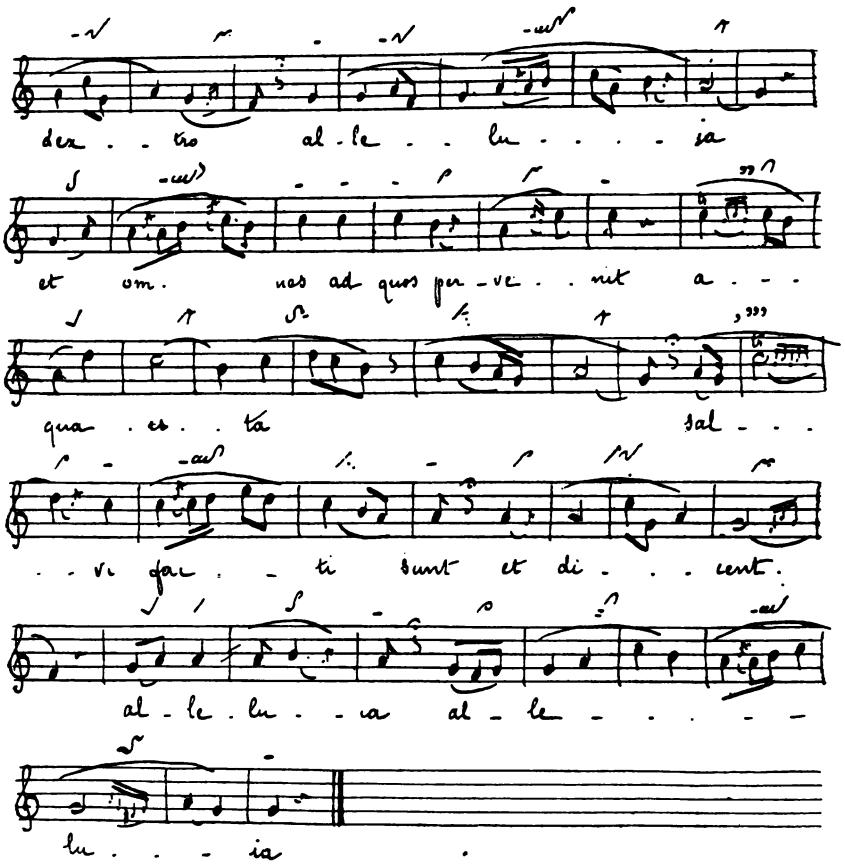


2.


Asperges me
As - per - ges me, Do - - - mi -
ne hys - so - po et mun - da - bor(1), la - -
va - bis me et su per ni - - vem de - al -
ba - bor(1) Ds. Mi - - se - re re me - i, De - us:
de - cun - dum magnam mi - se - ri - cor - - - di -
am tu - am
dabor da - - bor
ba.bor ba - - - bor.

3.


Vide aquam
Vi - di a - - quam e - -
gre - di - en - - tem de tem - - -
- - plo a la - - - te - re



Bemerkenswert ist, daß die orientalischen Riten ebenfalls einen mensurierten Rhythmus aufweisen. Wir wollen hier nur kurz auf die Liturgie der griechischen Kirche verweisen. Schlagen wir etwa Stephanos Lampadarios' Lehrbuch des griechischen Kirchengesanges auf (in zweiter Auflage erschienen zu Konstantinopel 1890), so finden wir da, daß auch bei den unmetrischen Kirchengesängen an einen taktfreien Vortrag gar nicht gedacht wird. Das Kapitel „Über Zeit und Zeitbewegung", d. h. Takt und Tempo (S. 24 ff.), giebt die genauesten Vorschriften über Tonmessung. Es schließt mit der Frage, ob man überhaupt ohne Zeiteinheit singen könne. Die Antwort lautet: „Durchaus nicht, weil alles, was zur Musik gehört, und jede Melodie anerkanntermaßen sich in der Zeit bewegt; und da nichts ohne Zeitmaß besteht, so ist dies die Seele der Musik." Diese Zeit oder Zeitmessung wird aber definiert als „Abmessung der Bewegung des Bewegten, d. h. Maß der wohlgeordneten Bewegung eines Körpers nach Hebung und Senkung." Genauer läßt sich der Takt nicht beschreiben. Das Taktschlagen aber ist nach Stephanos „die geordnete Hebung und Senkung der Hand, welche dabei das Knie schlägt; die Zeit, welche man braucht für die erste Senkung oder den Niederschlag der Hand bis zur vollendeten Erhebung, wo sie die zweite Senkung beginnt, heißt eine Zeiteinheit". Diese höchst einfache Handbewegung bedeutet jedoch nicht einen ebenso einfachen Rhythmus, etwa den ein-

förmigen ¼-Takt, vielmehr werden an einem andern Orte (S. 18 ff.) mit den Zeichen für die Tonmessung sehr verschiedene Taktformen erklärt. Nicht nur können Hebung und Senkung wieder geteilt werden, sondern auch von ungleichem Werte sein. Es giebt einen zwei-, drei-, vier- und sogar einen fünfteiligen Takt; der letzte kann in drei, vier oder fünf Noten dargestellt werden. Öfter wird ein Ton auch mehrere Takte angehalten. Nicht minder genau werden die Pausen und das Tempo der ganzen Melodie gemessen.

Der griechische Kirchengesang weist durch seine Eigenartigkeit auf eine ältere Überlieferung zurück. Der Taktrhythmus desselben verdient also Berücksichtigung bei der Frage, ob der gregorianische Choral einmal mensuriert war. Ohne Zweifel liegt ja nicht nur der stärkste, sondern nahezu der einzige Grund für die Annahme eines freien Rhythmus in der Tradition des Abendlandes. Diese muß aber an Beweiskraft erheblich verlieren, wenn ihr die Tradition des Morgenlandes widerspricht. So wird nämlich die taktfreie Musik des cantus planus noch mehr isoliert, als sie es schon ist, und man kann mit immer wachsendem Rechte sagen, daß in aller Welt kein ausgebildetes Musiksystem zu finden sei, das nicht ein einheitliches Zeitmaß als Grundgesetz anerkennt. Freie Recitative u. dgl. bilden nur die Ausnahme von der Regel. Dann macht sich aber auch die von vielen betonte ästhetische Forderung wieder entschiedener geltend, daß die Musik als schöne Kunst auf jene Gesetzmäßigkeit in der Zeitteilung noch weniger verzichten könne als die Poesie auf das Metrum, welches in dieser Kunst die Regel bildet. „Der Taktrhythmus", sagt der Lampadarios, „ist die Seele der Musik." Der jetzt im gregorianischen Gesange geltende freie Rhythmus hat in der That nicht darin seine Bedeutung, daß er frei, d. h. ungebunden ist, sondern darin, daß er dem strengen Taktrhythmus einigermaßen nahekommt. Regellosigkeit verringert den Wert eines Kunstwerkes, Gesetzmäßigkeit erhöht ihn, vorausgesetzt, daß jene wirklich Unsicherheit erzeugt und diese Eintönigkeit oder Aufdringlichkeit vermeidet. Nun ist aber die Freiheit des Choralrhythmus derart, daß der Vortrag desselben etwas unsicher hin und her schwankt, weshalb nicht nur die einzelnen, wenn auch noch so tüchtigen Sänger, sondern sogar die aufgestellten Systeme des rhythmischen Vortrages erheblich voneinander abweichen. Das scheint einer sonst von so strengen Gesetzen geregelten Kunst nur Eintrag zu thun. Andererseits beweist die Geschichte, daß man in andern Musiksystemen stets auf strenge Zeitgliederung als ein wesentliches Element vollkommener Schönheit gehalten hat. Somit kann es niemanden verwehrt sein, den Nachweis eines strengern Rhythmus für den ursprünglichen Choralgesang zu wünschen und zu erstreben. Ob der volle Nachweis gelingt, wird die Zeit lehren.

Mit Stephanos dem Lampadar stimmt Theodoros Phokaeus in seinem ähnlichen Handbuch des Kirchengesanges vollkommen überein. Nach ihm ist die Zeiteinheit „eine Abmessung der Bewegung des Bewegten", „ein wohlgeordnetes Maß der Bewegung eines Körpers nach Hebung und Senkung".

Zur Bestätigung des strengen Rhythmus im griechischen Kirchengesange wollen wir noch eine Stelle aus einer griechischen Musikgeschichte (des Papadopulos, erschienen zu Athen 1890) übersetzen, weil aus derselben zugleich hervorgeht, daß die Schreib- und Ausdrucksweise der Orientalen bezüglich des Rhythmus von der unsrigen verschieden ist. Unsere Taktstriche kennen sie nicht und bedienen sich zur Zeitmessung beim Vortrage nur des einförmigen Auf- und Niederschlages der Hand; endlich behandeln sie den Rhythmus überhaupt etwas freier. In einer Vergleichung der „europäischen" mit der (griechisch-) „kirchlichen" Musik sagt also Papadopulos (S. 502 ff.): „Die Zeit, d. h. die rhythmische Zeitordnung der Melodie, wird in der kirchlichen

Musik [nur] durch den Niederschlag der Hand gemessen, mit andern Worten: Unsere Musik hat in ihren Gesängen keinen genau bezeichneten Rhythmus, ersetzt jedoch den scheinbaren, aber nicht auch thatsächlichen Mangel des Rhythmus durch die lange und kurze Zeit, die zu Anfang eines jeden Gesanges angegeben oder vorausgesetzt wird. In der europäischen Musik dagegen wird die Zeit mit großer Genauigkeit bezeichnet, indem dort die Melodie in Takte zerlegt wird, die bald gerade, bald ungerade sind. Aber die Zeit ist in den kirchlichen Gesängen wirklich mitenthalten, weshalb die kirchliche Musik aus sich selbst nicht nur die Zeit und den Rhythmus zu regeln, sondern auch beide mit wissenschaftlicher Genauigkeit, ohne die geringste Änderung der Melodie, zu bezeichnen im stande ist." Als weitere Erläuterung diene folgende Stelle des gleichen Buches (S. 169): „Die musikalischen Zeichen deuten eine oder mehrere Zeiteinheiten an. Die Zeiteinheit, welche die Seele der Melodie ist, wird gemessen durch Auf- und Niederschlag der Hand. Während des Gesanges schlägt der Musiker den Takt. Von dem einen bis zum andern Niederschlag verfließt eine Zeiteinheit. Soviel Zeiteinheiten, soviel Schläge. Ist eine Zeiteinheit auf zwei Notenzeichen zu verteilen, so setzt man über das zweite noch das Zeichen der Beschleunigung u. s. w. Ist eine längere Dehnung nötig, werden [ebenfalls] die Dauerzeichen, welche die erforderliche Dehnung angeben, darüber oder daneben geschrieben." Papadopulos setzt voraus, daß die Zeichen für Tonhöhe und Tondauer von jeher nebeneinander hergingen; von der Einführung eines neuen Mensuralsystemes in die griechische Kirchenmusik weiß er nichts.

Die für eine strenge Tonmessung in einer entlegenen Zeit beigebrachten Wahrscheinlichkeitsgründe beanspruchen nicht unmittelbar eine praktische, sondern zunächst eine theoretische Bedeutung. Freilich ist ja die Kenntnis des ältern Chorals nicht ohne allen Wert für die Beurteilung des von der Kirche vorgeschriebenen; denn dieser deckt sich doch im großen und ganzen mit dem altkirchlichen. Aber das ist ja selbstverständlich, daß man keine Taktmessung in unsern Choralgesang einführen kann, und daß, wenn dieselbe ehedem in Übung gewesen sein sollte, der Wegfall derselben das Wesen der gregorianischen Melodien noch nicht geändert hat. Melodie und Rhythmus sind zwar nahe verbunden, aber eine gegebene Melodie kann in verschiedenem Rhythmus, besonders in gebundenem und freiem Rhythmus, vorgetragen werden.

393. Man fragt unwillkürlich, wann und wie der Choral die strenge Tonmessung verloren habe. Über die Zeit sind oben Nr. 387 ff. die zu Gebote stehenden Zeugnisse vorgelegt, über die Art und Weise aber mag hier ein klares Zeugnis beigebracht werden. Bei Coussemaker (Script. II, 75) steht in den Fragmenten der sogen. Hucbaldschen Musica enchiriadis bezüglich der Schreibweise eines mit primitiver Begleitung versehenen Choralstückes die interessante Bemerkung: Sane punctos ac virgulas ad distinctionem ponimus sonorum brevium ac longorum, quamvis huius generis melos tam grave esse oporteat tamque morosum, ut rhythmica ratio vix in eo servari queat. — „Wir setzen allerdings Punkte und Strichlein zur Unterscheidung der kurzen und der langen Noten (Töne) bei; aber ein Gesang dieser Art muß so würdevoll (schwer) und so langsam (zögernd) vorgetragen werden, daß ein rhythmisches Verhältnis darin kaum eingehalten werden kann."

Hier wird gesagt, daß im 10. oder im Anfang des 11. Jahrhunderts die Kürze oder Länge der Töne durch Punkte und Strichlein auch in der Notenschrift bezeichnet wurde. Sodann heißt es, daß dies beinahe zwecklos sei im Organum, d. h. in jener ältesten, einfachsten Harmonisierung, weil die langsame Bewegung derselben die Einhaltung der rhythmischen Verhältnisse kaum gestatte. Die Rhythmik jenes ältern

Chorals also, die auf der Unterscheidung einer verschiedenen, genau gemessenen Tondauer beruhte, wurde durch die Einführung der Harmonie gefährdet.

Mit der Einhaltung der Zeitverhältnisse fiel denn auch die Bezeichnung derselben. Wie gesagt, finden sich in alten Handschriften den Notenzeichen auch mancherlei Buchstaben beigeschrieben, welche teilweise Dauerzeichen waren. Diese „Romanusbuchstaben" fehlen in spätern Handschriften; schon ein Schriftsteller des 11. Jahrhunderts klagt darüber und fügt bei, daß die Kunst, nach richtigen Verhältnissen zu schreiben und zu singen, geraume Zeit ausgestorben, ja begraben sei.

Aber mit den Dauerzeichen kamen noch viele andere Vortragszeichen in Wegfall, die großenteils rhythmischer Natur waren und hier Berücksichtigung verdienen. Man ist ja darüber einig, daß einzelne Neumen nichts als eine bestimmte Singweise bedeuteten, die in der spätern Notenschrift nicht mehr ausgedrückt wurde. In dieser Voraussetzung erklärt sich erst die außerordentliche Mannigfaltigkeit der wesentlich identischen Zeichen, welche keineswegs auf Schreiberlaune beruhen, sondern sich bei Wiederholung eines Musikstückes in derselben Handschrift, ja in verschiedenen Handschriften treulich wiederholen. Auch das Rätsel mancher Romanusbuchstaben würde sich wohl auflösen, wenn wir über die Vortragsweisen der Alten genauer unterrichtet wären.

Guido von Arezzo spricht vom Zerfließen oder Flüssigwerden der Töne und behauptet, daß dies in guten Büchern durch einen Punkt bezeichnet werde. Von dieser Erscheinung redet wohl auch Beda der Ehrwürdige, wenn er sagt, eine Aussprache wie interefectae statt interfectae höre man „oft von sehr guten Sängern" in der Kirche. Nach Guidos Bericht wurde ferner zur Bezeichnung des Nachdrucks häufig ein Accent über die Note geschrieben. Derselbe Schriftsteller macht noch mehrere andere Einzelheiten namhaft, wodurch der richtige Vortrag auch in der Schrift bezeichnet wurde. Solche Vortragszeichen gingen später verloren, woran wahrscheinlich das Aufkommen der Harmonie großenteils schuld war. Jetzt war nämlich die Aufmerksamkeit, statt auf die kleinen rhythmischen Eigentümlichkeiten der Melodie, mehr auf den Zusammenklang der Töne gerichtet.

Vielleicht erklärt sich aus diesem Umstande die Armut des abendländischen Kirchengesanges an Vortragszeichen. Merkwürdig ist jedenfalls die große Zahl derselben in dem griechischen Kirchengesange. In diesem giebt es nach Stephanos' Lehrbuch außer zahlreichen Zeichen zur Angabe einer genauen Tondauer noch sechs zeitlose Vortragszeichen, welche nur eine besondere Singweise andeuten. In Papadopulos' Musikgeschichte aber finden sich noch dreißig, später außer Gebrauch gekommene Zeichen dieser Art. Man kann in diesem Reichtum des griechischen Kirchengesanges einen jener Gründe erkennen, weshalb das Morgenland sich im großen und ganzen mit dem vielstimmigen Gesang des Abendlandes noch nicht befreunden kann. Der genannte Papadopulos meint sogar, die Abendländer nähmen notgedrungen zur Harmonie ihre Zuflucht, weil ihre Musik „des Reichtums und der Mannigfaltigkeit des griechischen Gesanges entbehre." Jene haben ja, so erklärt er, nicht die große Zahl der griechischen Tonarten, sondern nur ihr Dur und Moll; sie kennen nur ganze und halbe und dazu unter sich völlig gleiche, aber keine Drittels- und Viertelstöne; endlich seien ihr alle jene Modifikationen des Vortrags unbekannt. — Die Russen haben nach de Castro seit der Annahme der abendländischen Notenschrift die Zeichen für Ausdruck und Färbung des Vortrags fallen lassen und nehmen allmählich unser ganzes modernes Musiksystem herüber.

Wir führen dies alles nur zu dem Zwecke an, um es auch für den ältern abendländischen Kirchengesang wahrscheinlich zu machen, daß derselbe ein ausgebildetes, in der Notenschrift fixiertes System für einen gefälligen Vortrag gehabt haben muß.

Dieses wurde aufgegeben, als die neuen Reize der Harmonie einen reichen Ersatz dafür zu bieten versprachen. Zur Bestätigung diene noch folgendes:

Ambros deutet in seiner Musikgeschichte an, daß erst Josquin erkannte, die Musik könne und müsse auch individuellen Ausdruck haben; doch weder er noch sein größerer Schüler Palestrina hätten aus dieser Entdeckung großen Nutzen gezogen: für gewöhnlich seien sie nur darauf bedacht gewesen, ohne besondere Rücksicht auf den Text eine schöne und wohlklingende Musik zu schaffen. Dieses Urteil trifft nur bei den ältern Werken Palestrinas zu. Wie kommt es aber, daß schon Guido und der ältere Hucbald so entschieden den Gefühlsausdruck der Musik betonten, und doch erst Josquin wieder darauf zurückkam? Offenbar wurde das musikalische Interesse jahrhundertelang durch ganz andere Dinge, nämlich durch die Künste der Harmonie, vollständig in Anspruch genommen. Vom Zusammenklang der Töne sagt aber schon Aristoteles, daß er, für sich allein genommen, des Gefühlsausdrucks entbehre.

Die feinsten Bemerkungen über Komposition und Vortrag des Chorals enthalten überhaupt jene ältern Theoretiker, obwohl auch sie keineswegs eine abgerundete Musiklehre geschrieben haben. Dafür eine Probe aus Guido, welche zeigt, mit wie großer Sorgfalt man alle Verhältnisse nach den Forderungen der Kunst abwog. Der Verfasser hat sich mit der genauen Tonmessung im Kirchengesang beschäftigt, und geht nun dazu über, den mannigfaltigen Bau gleich langer musikalischer Sätze zu besprechen:

„Es müssen die Sätze nach Art der Verse (in der Dichtkunst) gleiche Länge haben; sie können sich bisweilen unverändert wiederholen, oder durch eine, wenn auch kleine Änderung variiert werden, und wenn mehrere verdoppelt sind, so sollen sie nicht allzu verschiedene Teile haben und sich bisweilen nur durch eine verschiedene Tonfortschreitung unterscheiden, oder sich im Auf- und Absteigen ähnlich bleiben. Ebenso ist es gut, wenn die wiederkehrenden Neumen auf demselben Wege, auf dem sie gekommen sind, zurückkehren und dieselbe Tonreihe durchlaufen; oder aber, wenn eine Neume sich in einem bestimmten Umfang und in einer bestimmten Richtung springend von oben fortbewegt, so wird eine andere angemessen in umgekehrter Richtung aus der Tiefe in ähnlicher Weise aufsteigen: sowie das Bild im Brunnen dem Angesicht dessen, der hinabschaut, gegensätzlich entspricht. Ferner habe bald eine Textsilbe eine oder auch mehrere Neumen für sich allein, bald hinwiederum verteile sich eine Neume auf mehrere Silben. Man kann auch dadurch Abwechslung in die Neumen bringen, daß man bald mit dem gleichen Ton beginnt, bald mit Tönen, welche rücksichtlich der Höhe oder Tiefe verschieden sind. Ferner mögen die allermeisten Sätze im Hauptton, d. h. in der Finale, oder wenn man will, in einem verwandten Tone (in einer Affinale) endigen; es kann bisweilen derselbe Ton, welcher alle Neumen zusammen, oder mehrere Sätze schließt, dieselben auch beginnen, wie dies der aufmerksame Leser bei Ambrosius beobachten kann. Es giebt ja freilich auch, sozusagen, prosaische Gesänge, bei denen man es unbeachtet läßt, wenn sich auch stellenweise bald größere, bald kleinere Abschnitte und Sätze nach Art der Prosen ohne Verschiedenheit finden. Ich spreche aber von metrischen Gesängen, weil wir oft so singen, daß es scheint, wir skandierten Verse nach Versfüßen, wie in den Fällen, wo wir wirklich metrische Texte singen. Man muß dabei nur Sorge tragen, daß nicht zu viel zweisilbige Neumen hintereinander folgen ohne Beimischung von drei- und viersilbigen; vielmehr wie die lyrischen Dichter bald diese, bald jene Füße zusammenfügen, so verbinden auch die Komponisten gesetzmäßig verschiedene und wechselnde Neumen. Die gesetzmäßige Verschiedenheit besteht aber darin: Neumen und Sätze werden so maßvoll variiert, daß doch Neume und Neume, Satz und Satz sich immer ähnlich bleiben und

symmetrisch entsprechen; mit andern Worten, es bleibt Gleichheit in der Ungleichheit, nach Art des liebenswürdigen Ambrosius. Die Ähnlichkeit der Melodien mit Versen ist übrigens ziemlich durchgreifend: die Neumen entsprechen den Versfüßen, die musikalischen Sätze den Versen, indem ja die Neumen sich in daktylischem, spondeischem und jambischem Maße bewegen, die Sätze aber vier, fünf oder sechs Maße enthalten. Dazu kommt noch vieles andere. . . ." (Guido an der S. 285 erwähnten Stelle.)

Guido ist mit seinen feinsinnigen Bemerkungen noch nicht zu Ende: aber das folgende ist ohne längere Erklärung nicht wohl verständlich, und das Gesagte mag genügen, um die Gründlichkeit seiner Untersuchungen zu veranschaulichen. Mit ähnlicher Genauigkeit behandelte Hucbald (oben Nr. 384) schon früher das Tempo des Vortrages, und beide zusammen das Dauerverhältnis der Töne.

An die ästhetische Würdigung des verschiedenen Eindruckes verschiedener Tonarten, der wir so oft bei den Alten begegnen, sei hier nebenher nochmals erinnert. Über die objektive Grundlage solcher Unterschiede s. Hennig, Die Charakteristik der Tonarten.

394. Die Melodie des Chorals ist verhältnismäßig einfach, und so sollte es alle Kirchenmusik sein. In der Gegenwart Gottes dürfen gewisse Schranken der Ehrerbietigkeit und Gemessenheit nicht überschritten werden. Denn wenn auch die Melodie Ausdruck der Stimmung ist und alle wahrhaft frommen Stimmungen ein volles Recht zu haben scheinen, sich in der Kirche zu äußern, so macht uns doch schon im gewöhnlichen Leben die Gegenwart einer angesehenen Person eine gewisse Zurückhaltung und Selbstbeherrschung zur Pflicht. Leidenschaftliche oder allzu unruhige Gefühlsäußerung, sei es unmäßiger Schmerz, sei es ungebundener Jubel, sind also in der Kirche nicht angemessen, zumal sie unter einer buntgemischten Menge leicht schlimmere Mißbräuche im Gefolge haben. Wie man vom Prediger auf der Kanzel erwartet, daß er bei aller Lebhaftigkeit der Affekte sowohl der Nähe des Herrn als der Schwäche der Zuhörer eingedenk bleibe und sich aus beiden Gründen z. B. auffallender Scherze, Gebärden und Stimmbiegungen enthalte: ebenso wird dem Sänger oder Spieler zwar eine erregte Herzensergießung keineswegs verwehrt, aber ein gesundes religiöses Gefühl und eine besonnene Überlegung werden dennoch gewisse unüberschreitbare Grenzen anerkennen müssen.

395. Noch weniger paßt im allgemeinen für die Kirche, was geradezu dramatischen Ton hat oder was mehr bloße Form als Empfindungsausdruck ist. Arienmäßige Bewegung, theatralisches Aussingen eines erregten Affektes im Solo, geschraubte Stimmführung, ungewöhnliche Melodiesprünge, ferner alle jene Künste, welche die Eitelkeit des Vortragenden reizen und welche mit Namen wie Koloraturen, Passagen, Rouladen, Fiorituren, Läufe, Ornamente, Vor- und Nachschläge, Triller . . . bezeichnet werden, sind mit großer Vorsicht anzuwenden. Manchmal freilich kommt es mehr auf die Ausführung als auf die Sache an; Sänger von Profession werden auch kunstreichern, schwierigern Melodien den Schein der Natürlichkeit geben können.

Eine gewisse Künstlichkeit darf auch sicherlich, solange die Eitelkeit fernbleibt und die Andacht der Gemeinde nicht gestört wird, zur Ehre Gottes recht wohl aufgewendet werden und kann alsdann dem wahren Ausdruck förderlich sein. Oft entscheidet allein der Geist, aus welchem eine musikalische Formel oder auch eine bloße Verzierung hervorgegangen ist, wenn nur auch der Vortrag von demselben Geiste beseelt ist. Eine uneingeschränkte Verurteilung dieser und jener Einzelheit muß daher nicht zu leicht ausgesprochen werden; es sind vorzugsweise nur gröbere Mißbräuche und ganz eitle Manieren der weltlichen Musik, welche der Kirchenmusik unbedingt zu verbieten sind. Freilich ist man in unserer Zeit nur allzusehr geneigt, alle Formkünste, selbst wenn sie dem gesunden Urteil hohnsprechen, als wirkliche Vorzüge der Musik anzuerkennen, und andererseits, indem man eben an solche Künste oder Künsteleien denkt, von der Kirchenmusik stillschweigend vorauszusetzen, ihr seien von vornherein die Flügel so knapp beschnitten, daß sie das Höchste nicht wagen dürfe. Darin liegt aber mehr als ein Irrtum. — Über die Sprachmelodie des Chorals s. oben Nr. 306 ff.

396. Bezüglich der Harmonie ließe sich vieles von dem Gesagten wiederholen; Gesuchtheit, Überladung, leeres Formenspiel u. dgl. passen schlecht zur bescheidenen Würde, welche die Andachtstimmung mit sich bringt. Wenn man freilich die Unbeholfenheit der frühesten Harmonie (10. bis 12. Jahrhundert) und die Unvollkommenheit der ältern Mensuralmusik (bis zum 15. Jahrhundert) in Betracht zieht, an die Künste der Kontrapunktik auf ihrer Höhe (Imitation, kanon- oder fugenartige Repetition, Umkehrungen des Themas, improvisierten Diskant, mehrfachen Kontrapunkt u. s. w.) oder an die den cantus firmus erdrückende, in sich selbst schwerfällige Vielstimmigkeit der spätern Zeit denkt, so muß man wohl zugeben, daß in der Kirche vieles geduldet wurde, solange es vom rechten Geiste und vom Eifer, zu Gottes Ehre das Kunstvollste zu leisten, eingegeben wurde. Nicht zu übersehen ist, daß in der langen Entwicklungsperiode sogar der Stimmungsausdruck hinter den Formkünsten naturgemäß stark zurückblieb. Bemerkenswert sind aber andererseits die gelegentlichen Mahnungen und Vorschriften der Kirche sowohl über die melodische Reinerhaltung des Kirchengesanges wie über die Art der zulässigen Harmonisierung. Wir geben zur Probe einen Erlaß von höchster Stelle. Papst Johann XXII. (14. Jahrhundert) trat den Mißbräuchen in folgender Weise entgegen (Extravag. Comm. III, tit. 1): „Die weisen Vorschriften der heiligen Väter fordern, daß bei dem Lobpreis, welchen die Diener der Kirche Gott als schuldige Huldigung darbringen, eines jeden Geist sich wachsam erweise, die Sprache nicht strauchle und in bescheidener Würde die lieblichen Melodien der Sänger erklingen. Denn es heißt: Aus ihrem Munde ertönte süßer Wohllaut (Eccli. 47). In Wirklichkeit tönt süßer Wohllaut von den Lippen der Sänger, wenn sie

Gott in ihr Herz aufnehmen, während sie die Worte aussprechen, und wenn sie die Andacht gegen ihn neu entfachen. Denn darauf zielt ja das Gebot des kirchlichen Gesanges, die Andacht der Gläubigen zu beleben; dazu werden die Nacht- und Tagzeiten und die feierlichen Messen unausgesetzt von Klerus und Volk in ernster Gemessenheit und stufenmäßiger Bestimmtheit gesungen, damit sie eben durch diese Bestimmtheit gefallen und durch diese Würde erfreuen. Aber einige Zöglinge der neuern Schule sind nur ängstlich auf das Zeitmaß bedacht und immer begierig, in figurierten Verzierungen ihre eigenen statt der überlieferten Noten zu singen, und zerstückeln die kirchliche Melodie in Noten von viertgrößtem und von allerkleinstem Zeitwert und unterbrechen sie mit Ziertönen. Mitten in die Melodien nämlich fügen sie Schluchzer ein, schwankende Paralleltöne, ja nicht selten weltliche Weisen als dritte und als Motett-Stimme. So setzen sie sich bisweilen sogar über das zu Grunde liegende Antiphonar oder Graduale ganz hinweg, vergessen das Fundament, auf dem sie bauen, unterscheiden und kennen schließlich die Tonarten nicht mehr, sondern mischen und verwirren dieselben. Der Grund liegt in jener Überladung mit Nebentönen, unter welchen die bescheiden und maßvoll steigenden oder fallenden Töne des einfachen Chorals, an denen man auch die Tonarten unterscheidet, verdeckt werden. Die Sänger eilen ohne Rast, sie berauschen das Ohr, statt es wohlthätig zu erregen, sie machen durch Gebärden das Gesungene nach, verachten die Andacht, die sie erstreben sollten, und bekunden nur den Leichtsinn, den sie meiden sollten. Denn nicht ohne Grund sagt schon Boëthius: Der leichtfertige Sinn findet entweder selbst an leichtfertigen Gesängen Lust und Freude, oder er wird durch öfteres Anhören derselben verweichlicht und völlig entnervt.

Diesen Mißbrauch also haben Wir und Unsere Brüder längst als strafbar erkannt, und beeilen Uns, ihn zu entfernen, durchaus abzustellen und aus der Kirche Gottes wirksam zu verbannen. Daher befehlen Wir nach dem eigenen Rate Unserer Brüder auf das strengste: es soll niemand in Zukunft solches oder ähnliches bei den genannten gottesdienstlichen Verrichtungen, insbesondere beim kanonischen Stundengebet oder bei der Feier der heiligen Messe, wieder zu versuchen sich erkühnen. (Es folgt die Androhung der Strafe.) Hiermit beabsichtigen Wir jedoch nicht zu verbieten, daß zuweilen, namentlich an Festtagen oder bei feierlichen Messen und sonst bei den erwähnten Offizien, eine konsonante Melodie in der Oktav, Quint, Quart u. dgl. zum einfachen Choral hinzutrete, jedoch so, daß der letztere in seiner Reinheit und Vollständigkeit erhalten bleibe, und bei diesem Verfahren der edle Charakter der Musik keine Einbuße erleide. Wir verwehren das vorzüglich darum nicht, weil eine solche Harmonisierung das Ohr ergötzt, die Andacht weckt und der Trägheit im Lobe Gottes vorbeugt."

397. Das Konzil von Trient mußte gleichfalls die Frage der Kirchenmusik in Erwägung ziehen. Es bestimmte (Sess. XXII, De observandis etc.): „Von der Kirche soll alle Musik fern bleiben, die in Spiel oder Gesang eine Beimischung von Üppigkeit und Wollust hat.“ Im übrigen will es, daß die Aspiranten des Priestertums frühzeitig im Gesang unterwiesen werden (Sess. XXIII, cap. 18); es erneuerte also die uralte Sitte, welche nach historischen Zeugnissen bis auf Papst Silvester I. (314) zurückgeht und von so vielen Päpsten und einflußreichen Bischöfen der ältern Zeit gepflegt wurde, sich des Kirchengesanges mit besonderer Sorge anzunehmen. Dem schon vorbereiteten Verbot aller figurierten Musik widerstand der Kaiser Ferdinand III., übrigens nach dem Sinne eines Teiles oder der Mehrzahl der Konzilsväter (*Pallavicino*, Hist. Conc. Trident. III, 249). Daraufhin aber setzte Pius IV. 1564 eine Kommission von Kardinälen zur Regelung der Musik ein. Diese fand in dem Stil eines genialen Zeitgenossen die Wünsche der Konzilsväter genügend verwirklicht. Die Messe Palestrinas Papae Marcelli galt seitdem als Muster eines ebenso reinen und hohen wie einfachen und frommen polyphonen Kirchenstils. Nicht alle seine Messen freilich (über 90 an der Zahl) erfüllen nach dem Urteil von Kennern die höchsten Anforderungen. Sieben sind über weltliche Motive komponiert, was gewiß in der Zeit, da solche im Umlauf waren, nicht ohne alle Störung blieb. Sonst aber ist eben der Anschluß an die Motive und den Geist des Chorals ein hervorstechender Zug seiner Messen. Palestrinas beste Musik fließt auch sonst mit dem Geiste der katholischen Liturgie in eins zusammen. Das bekunden seine Kompositionen zu den Hymnen und zum Magnificat, zu den Lamentationen und Improperien, endlich die Motetten zum Hohenliede. Die hochschwebende Würde paart sich bei ihm mit zarter Milde, die Fülle der Polyphonie manchmal mit der Durchsichtigkeit der Homophonie, das Schweben über dem Text nicht selten mit der deutlichsten Aussprache, Idealismus mit einem Anflug von realistischer Tonmalerei und Klangwirkung (in den Motetten, welche dem Volkslied näher stehen), endlich allgemein musikalische Verklärung des Inhaltes oft genug mit charakteristischem Ausdruck der jedesmaligen Grundstimmung und selbst der Einzelsätze. Zu allem dem befähigten ihn seine ganz ungewöhnliche Herrschaft über die Form, sein edler, vornehmer und ebenso starker wie milder Sinn, vor allem aber sein liebevolles Eingehen auf den Geist der Kirche.

Palestrinas Musik hat noch einige besondere Vorzüge, welche sie gleichfalls für die Kirche passend machen. Sein Stil ist nicht so fast einfach schön, als vielmehr ohne Herbheit erhaben, nicht leidenschaftlich oder dramatisch (selbst nicht in den Stücken zum Hohenlied), sondern voll stiller Hoheit und himmlischer Ruhe, doch ohne schleppende Trägheit; er bewegt sich vorherrschend diatonisch mit maßvollen Abweichungen; er ist taktmäßig

und rhythmisch geordnet, aber ohne jene regelmäßige Abmessung und Gliederung, Modulierung und Kontrastierung, welche die Form stärker empfinden läßt; er ist verhältnismäßig nicht überladen, die Stimmenhäufung liebt er nicht (2—8stimmig). Für unsere Zeit macht auch ein äußerer Umstand die Musik Palestrinas und der ihm nach Geist und Zeit näherstehenden Meister für die Kirche sehr brauchbar. Jener Stil klingt nämlich wie ein fremdes Idiom, wie die Stimme einer andern Welt in die Gegenwart herein. Darum erinnert sie am wenigsten an den Konzertsaal; sie besitzt ja bei aller Vollkommenheit doch nicht alle die Lieblingskünste der modernen Musik (des Harmoniegewebes, der Chromatik, der Modulationen und Klangfarben). Der Gottesdienst hat aber von jeher dem allzu Modernen, weil es minder ehrwürdig und gleichsam zu alltäglich ist, das gute Alte vorgezogen; das offenbart sich schon in der Sprache des Kultes und der heiligen Bücher bei den verschiedensten Völkern.

Natürlich braucht der Stil eines Palestrina oder der nächstverwandte eines Orlando di Lasso und Vittoria nicht als das einzige und höchste Ideal der mehrstimmigen Kirchenmusik zu gelten. An und für sich hat unsere Zeit und jede andere ein volles Recht, ihren abweichenden, darum aber noch nicht sofort grundverkehrten Geschmack, wenigstens in gewissen Grenzen, auch im Heiligtum zur Geltung zu bringen. Die Musik der Gegenwart ist harmonisch und melodisch von der Musik des 16. und 17. Jahrhunderts weit verschieden; Haydn, Mozart und Beethoven sind Träger einer organischen Musikentwicklung und eines Fortschrittes gewesen. Nach den Gesetzen also, welche solche Meister der Tonkunst gegeben haben, kann sicher eine durchaus würdige, neue Kirchenmusik sich gestalten. Auch die kontrapunktische Kunst der Frühern war einmal neu und führte zu großen Mißbräuchen, ja wäre ohne Zweifel dem Ernste früherer Jahrhunderte ein Ärgernis gewesen. Der Geist der Kirche und so auch der Geist der echten Kirchenmusik bleibt im Wesen derselbe; aber die Ausdrucksmittel der Kunst ändern sich, und die Gesetze der Kirche bequemen sich den veränderten Verhältnissen an. Die einseitige Strenge, welche die kirchlichen Vorschriften überbietet und die zeitweilig von der Beobachtung entbindende Umstände nicht genügend anerkennt, schadet nur und ruft bedauerlichen Streit hervor.

Über die Art, den Choral zu harmonisieren, sei folgendes bemerkt. Die Harmonisierung hat darum ihre Schwierigkeiten, weil die alten Leitern meist des Leittones entbehren; dazu kommen noch einzelne andere Gründe, z. B. das Fehlen der reinen Quart in der F-Leiter. Jedoch steht die Harmonie schon deswegen nicht im Widerspruche mit den kirchlichen Tonarten, weil diese eine versteckte Harmonie zur Voraussetzung haben (Nr. 117). Ihre tonale Einheit ist eben wesentlich vom Naturklange und vom Verhältnis der Tonika zur Quint und Terz abhängig. Die Harmonie unterstützt den Gesang, verstärkt das Gefühl der Tonart und des Zusammen-

hanges der Töne und ist aus äußern Gründen heutzutage schwer zu entbehren. Dennoch lassen sich wohl nur die syllabischen Melodien wie das Kirchenlied behandeln, so nämlich, daß jeder Ton mit einer besondern Harmonie versehen wird. Die Beweglichkeit und der freie Rhythmus des Chorals läßt die Belastung mit fortgesetzten Akkorden nicht zu. Sehr zu empfehlen ist, die Begleitung möglichst auf die Töne der betreffenden Tonart zu beschränken, obwohl eine maßvolle Chromatik erfahrungsgemäß wenig stört und auch keinen innern Grund gegen sich hat. Thatsächlich haben die Kontrapunktisten dieselbe nicht gemieden; ja schon die Griechen bedienten sich dissonierender, also gewiß auch chromatischer Begleittöne. Es ist wichtig, die charakteristischen Töne jeder Tonart, z. B. in vielen Fällen h oder, zum Unterschiede von der modernen Musik, die große Septime, häufiger als Akkordtöne zu gebrauchen. Für das Einzelne sei auf Piels Harmonielehre (4. Aufl.) S. 216 ff. 230 ff. verwiesen.

Ein vorzügliches Verdienst für die Reform des Kirchengesanges gebührt dem „Cäcilienverein" und den in seinem Sinne wirkenden Zeitschriften, sowie dem als Ratgeber dienenden „Vereinskataloge". Der Übereifer von diesem und jenem Anhänger dieser entschieden kirchlichen Richtung darf dem Verein nicht zur Last gelegt werden.

398. Wie die Kirchenmusik in Rhythmus, Melodie und Harmonie die edle Einfachheit und Natürlichkeit, im Gegensatz zu allem Gemachten und Erkünstelten, liebt, so verleugnet sie dieselbe Neigung und Abneigung auch gegenüber der Instrumentalmusik nicht. Nun ist aber die Instrumentalstimme im Vergleich zur organischen Menschenstimme weniger natürlich, weil äußerlicher, ist mehr erkünstelt, weil unbeseelt. Den sparsamen Gebrauch der toten Musikwerkzeuge bei den ersten Christen haben wir schon oben Nr. 368 kennen gelernt. Es kam erst spät eine andere Sitte auf, was gewiß teilweise darin seinen Grund hatte, weil man ein für große Räume verwendbares und doch würdiges Instrument nicht fand. Die zitherartigen oder flötenähnlichen waren zu schwach, die Trompeten und Hörner aber zu weltlich, und die Vervollkommnung der Orgel, welche schließlich allen Wünschen genügen sollte, brauchte viele Jahrhunderte. Nicht vor der zweiten Hälfte des 8. Jahrhunderts kamen Kirchenorgeln im Abendlande häufiger vor. Mancherorts fehlten sie noch viel länger; der Norden bewies früher als der Süden eine Vorliebe für dieses noch immer etwas unhandliche Instrument. Bis ins 16. Jahrhundert diente es auch nur als bescheidene Stütze des Gesanges, ein Vorzug, den es übrigens mit keinem andern Instrumente teilte. Dann wandte man die Orgel teils zur Füllung und Hebung von Chorgesängen, teils zu Einleitungen und Zwischenspielen an. Vielfach beobachtete man auch die Regel, bei der heiligen Messe nur den Gesang, bei andern gottesdienstlichen Feiern aber das Spiel zuzulassen.

399. Die fortschreitende Gewöhnung an die freier entfaltete Kunst der Kirchenmusik erhellt aus der Vergleichung dessen, was Clemens von Alexandrien und der hl. Augustin (s. oben Nr. 368 u. 370), und was der hl. Thomas, sodann Suarez und Benedikt XIV. als Richtschnur aufstellen. Der englische Lehrer entnimmt aus Augustin das Zeugnis für die heilsame Wirkung des Gesanges, und zwar so, daß er die Begründung vorzugsweise aus der menschlichen Schwäche herleitet (S. th. 2, 2, q. 91, a. 2 c.). Neben dem einfachen Gesange läßt er bei den erhabensten Gegenständen auch den mehrstimmigen, ja das „Jubilieren" ohne Worte zu, wobei er gewiß an das langgedehnte Alleluja denkt (In Ps. 32, 3). Die musikalischen Instrumente dagegen werden nach ihm von der Kirche nicht gebraucht, d. h. wohl nicht regelmäßig und allgemein gebraucht (S. th. 2, 2, q. 91, a. 2 ad 4 und In Ps. 32, 3). Doch schreibt er bei der Charakteristik der Instrumente ausdrücklich der Orgel die begeisternde Wirkung zu (rapere in celsitudinem); im Gegensatz dazu legt er die einfache Befestigung einer guten Stimmung (instituere in quadam rectitudine et animi firmitate) der Flöte und der Trompete bei, ferner die wonnige Erheiterung (dulcedinem et iucunditatem) dem Psalterium und der Zither (In Ps. 32, 2). Der heilige Lehrer kann sich für seine Strenge rücksichtlich der Instrumente an beiden Stellen auf Aristoteles' Polit. 8, 6 berufen. Suarez beweist nun (De religione tract. IV, l. 1, c. 8), daß man aus den angeführten Worten: „die musikalischen Instrumente", nicht schließen dürfe, die Orgel sei zur Zeit des hl. Thomas in der Kirche nicht im Gebrauch gewesen; es würden vielmehr diese Worte von einigen ausschließlich auf anderartige Instrumente bezogen. Diese Auslegung dürfte in der That unverwerflich sein, da die „Instrumente" öfter der Orgel geradezu entgegengestellt werden (s. unten Nr. 402 und Caerem. Episc. I, 28, 1 et 11). Es bleibt aber zu beherzigen, daß Johann XXII. in dem oben citierten Dekrete von einer Instrumentalmusik überhaupt gar nicht redet, und bezüglich des mehrstimmigen Gesanges wenigstens nicht milder als Thomas urteilt.

Bis zu Suarez' Zeit hatte sich freilich vieles geändert. Er stellt fest, daß der Gebrauch von Instrumenten fast in der ganzen christlichen Welt entweder gebilligt oder geduldet werde, und wenn man sich an einigen Orten, z. B. in der päpstlichen Kapelle, derselben nicht bediene, so halte man sie doch dort vielleicht nur für minder würdig oder entbehrlich. An und für sich stehe dem allgemeinern Gebrauche kein innerer Grund im Wege, und das Trienter Konzil erwähne sie, ohne sie zu verwerfen. Nur müsse man den Zweck aller kirchlichen Musik im Auge behalten und namentlich mit Ernst und Maß zu Werke gehen; für gewöhnlich solle das Spiel der Orgel „oder eines andern Instrumentes" — Suarez behandelt geflissentlich die Frage ohne Einschränkung — von klar verständlichem

Gesang begleitet werden; doch sei es auch recht, wenn man Zwischenspiele während des Gesanges oder der heiligen Messe anwende, sofern dadurch nicht das Offizium zu lange hinausgezogen oder die Teile desselben zu weit auseinandergerissen würden. Derselbe Schriftsteller spricht sich entschieden für die Erlaubtheit des mehrstimmigen Gesanges, auch während der liturgischen Feier, aus; dieser gebe dem Gottesdienste Ansehen und Würde und fördere die Ehrerbietigkeit und Andacht der Gläubigen, wenngleich manches nicht eben deutlich verstanden werde.

Die Wärme, mit welcher Suarez diese Sätze vertritt, würde, auch wenn er es nicht ausdrücklich sagte, doch erkennen lassen, daß er noch mit entgegengesetzten Ansichten zu rechnen hat.

400. Benedikt XIV. wägt sorgfältig die teilweise sich widersprechenden Zeugnisse heiliger und gelehrter Männer gegeneinander ab (De ecclesiastico cultu, 19. Febr. 1749). Thatsächlich sei der Gebrauch des Figuralgesanges sowie der Orgel „und anderer Musikinstrumente" während des liturgischen Gottesdienstes allerdings in der Kirche noch nicht allgemein, aber schon weit verbreitet. Aus den von dem gelehrten Papste beigebrachten Zeugnissen erhellt, daß manche sich stärker gegen andere Instrumente als gegen die Orgel verwahrten, daß viele dem Figuralgesang eine größere sinnliche Wirkung zuschrieben, und daß endlich der schlichte Choral überall und immer als echt kirchlich angesehen wurde. — Die Geschichte der Kirchenmusik und die Erfahrung lehren, daß die gröbsten Mißbräuche mit der Instrumentalmusik sich einstellten. Wirklich Berücksichtigung verdient also der Rat, sie dort, wo sie nicht in Gebrauch ist, nicht einzuführen und dort abzuschaffen, wo sie in Ermangelung geeigneter Kräfte ungenügend gehandhabt wird. Große Musiker, wie selbst Beethoven, Mendelssohn und Wagner, haben sich nicht vorteilhaft für die Instrumentalmusik in der Kirche ausgesprochen. Dennoch soll man eine solche Instrumentalmusik, deren erste Gesetze auf weise Maßhaltung und Unterordnung unter die Liturgie lauten, niemals für unkirchlich erklären. — Immer verurteilte man einstimmig alles Theatralische und überhaupt das eigentlich Weltliche in der Kirchenmusik. Von bestimmten Gesangstücken bezeichnet Benedikt XIV. sodann als verboten freiere Kompositionen über einen nicht zum Offizium gehörigen, manchmal sogar in der Muttersprache abgefaßten Text, obschon Suarez sie (l. c. c. 13, n. 16) verteidigt habe. Bezüglich der Art, zu singen, wird mit besonderem Nachdruck Verständlichkeit des Textes verlangt, damit nicht alles in dem Kunstgenuß oder in dem sinnlichen Wohlbehagen, statt in der geistigen Erhebung zu Gott, aufgehe. Die Instrumente teilt Benedikt in zwei Klassen; gut seien außer der Orgel solche, welche dienten, den Gesang zu tragen und zu verstärken, verwerflich aber Pauken,

Jagdhörner, Trompeten u. s. w., weil sie ans Theater erinnerten. Instrumentalmusik ohne Gesang, als Vor-, Zwischen- oder Nachspiele bei der Messe oder der Vesper, wird mit Suarez' Worten gebilligt, wenn weises Maß und würdiger Anstand gewahrt bleiben und namentlich der Charakter der betreffenden Zeit des Kirchenjahres, z. B. der Leidenswoche, nicht verletzt werde.

401. Wir ergänzen diesen historischen Überblick mit der Bemerkung, daß Frauenstimmen bis auf die neuern Zeiten von den Kirchenchören, welche ja durch ihren Gesang an der liturgischen Feier als solcher teilnehmen, ausgeschlossen blieben. Daher z. B. noch das Kölner Provinzialkonzil 1862, pars II, c. 20 die Teilnahme der Frauen durchaus verbietet.

402. Es erübrigt noch, die augenblicklich gültigen Bestimmungen vorzuführen, damit sowohl rücksichtlich der erwähnten Einzelfragen als einer andern, die in unsern Tagen brennend geworden ist, namentlich aber auch rücksichtlich des kirchlichen Geistes, von welchem die gottesdienstliche Musik und die Ausführung derselben beseelt sein muß, sich jeder eine möglichst bestimmte, nach keiner Seite ausschweifende Meinung bilden könne.

Es liegt ein (zunächst für Italien ausgegebenes, aber ganz im Geiste anderer, allgemein bindender Gesetze gehaltenes) Reglement für die Kirchenmusik (Regolamento per la musica sacra) vom 21. Juli 1894 vor, in welchem die Ritenkongregation nach umsichtigster Information und reiflichster Erwägung eine Anzahl ganz bestimmter Vorschriften sowohl über den Choral als über jede andere Art zulässiger Musik giebt; sie lauten in der guten Übersetzung der Musica sacra (7. August 1894) wie folgt; nur sind die Stichworte der Übersichtlichkeit halber im Drucke hervorgehoben und einzelne Zusätze in Klammern beigefügt worden. (Vgl. unten Nr. 426, Ende.)

I. Teil.

Allgemeine Regeln über die bei kirchlichen Verrichtungen zu verwendende Musik.

1. Jede musikalische Komposition, welche vom Geiste der heiligen Handlung, die von ihr begleitet wird, durchdrungen ist, bewegt, wenn sie in frommer Weise der Bedeutung des Ritus und der Worte entspricht, die Gläubigen zur Andacht und ist demnach würdig des Hauses Gottes.

2. Diese Eigenschaft hat der gregorianische Choral, den die Kirche als ihr wirkliches Eigentum betrachtet und deshalb ganz allein in den von ihr approbierten liturgischen Büchern adoptiert.

3. Sowohl der polyphone als auch der chromatische Gesang können zu den kirchlichen Verrichtungen passen, wenn sie die oben angeführten Eigenschaften besitzen.

4. In der polyphonen Stilgattung wird als überaus würdig des Gotteshauses die Musik des Pierluigi aus Palestrina und seiner guten Nachahmer anerkannt. Auch wird hinsichtlich der chromatischen Musik jene des Gottesdienstes würdig erachtet, welche bis auf unsere Tage von anerkannten Meistern verschiedener italienischer und auswärtiger Schulen und besonders von römischen Meistern, deren Kompositionen öfters durch die zuständige Autorität als wahrhaft kirchlich gelobt wurden, überliefert worden ist.

5. Da wohl bekannt ist, daß eine Komposition, auch die beste, des polyphonen Stils durch eine schlechte Ausführung unpassend werden kann, so bediene man sich in diesem Falle bei den streng liturgischen Verrichtungen des gregorianischen Gesanges.

6. Die mit Orgel begleitete Musik muß im allgemeinen dem gebundenen, harmonischen und ernsten Charakter dieses Instrumentes entsprechen. Die instrumentale Begleitung [die durch andere Instrumente ausgeführte] soll den Gesang in bescheidener Weise unterstützen, nicht aber ihn erdrücken. Bei den Vor- und Zwischenspielen sollen sowohl die Orgel als die [andern] Instrumente immer den heiligen Charakter bewahren, entsprechend dem Geiste der Funktion.

7. Bei den Gesängen während der feierlichen, streng liturgischen Verrichtungen muß die Ritualsprache gewählt werden; die frei gewählten [d. h. der freien Wahl überlassenen] Texte nehme man aus der Heiligen Schrift, dem Offizium oder aus Hymnen und Gebeten, die von der Kirche bestätigt sind.

8. Bei den übrigen Funktionen kann man sich der Muttersprache bedienen, nehme aber die Worte aus andächtigen und bestätigten Schriften.

9. Strenge verboten ist in der Kirche jede weltlich angelegte Gesangs- oder Instrumentalmusik, besonders wenn sie von theatralischen Motiven, Variationen und Reminiscenzen beeinflußt ist.

10. Zur Wahrung der den liturgischen Worten gebührenden Ehrfurcht und zur Vermeidung übermäßiger Ausdehnung der heiligen Handlung ist jeder Gesang verboten, bei dem auch nur in ganz geringer Weise die Worte ausgelassen oder sinnlos versetzt oder ungebührlich wiederholt werden.

11. Es ist verboten, jene Satzteile, welche notwendigerweise unter sich verbunden sind, in gänzlich voneinander getrennte Stücke abzuteilen.

12. Das Improvisieren oder sogenannte Phantasieren auf der Orgel ist jedem verboten, der es nicht entsprechend, d. h. nicht in der Weise versteht, daß sowohl die Regeln der musikalischen Kunst als auch andererseits die Andacht und die Sammlung der Gläubigen Berücksichtigung finden.

II. Teil.

Anweisungen zur Förderung des Studiums der Kirchenmusik und zur Beseitigung der Mißbräuche.

1. Da die Kirchenmusik ein Teil der Liturgie ist, so wird den hochwürdigsten Bischöfen empfohlen, derselben besondere Fürsorge zuzuwenden und Veranlassung zu passenden Vorschriften zu nehmen, besonders bei Gelegenheit der Diöcesan- und Provinzialsynoden, immer jedoch in Übereinstimmung mit gegenwärtiger Anordnung. Die Mitwirkung der Laien ist zulässig; jedoch sind dieselben von den betreffenden Bischöfen zu überwachen und von ihnen abhängig. Man kann weder Vereine bilden noch Versammlungen abhalten ohne die ausdrückliche Zustimmung der kirchlichen Autorität, welche für die Diöcese der Bischof, für die Provinz der Metropolit mit seinen Suffraganen ist. Die Zeitschriften über Kirchenmusik können nicht ohne Druckgenehmigung des zuständigen Bischofes veröffentlicht werden. Jedwede Diskussion über die Punkte der gegenwärtigen Anordnung ist gänzlich verboten; in den andern die Kirchenmusik betreffenden Gegenständen ist sie jedoch gestattet, wenn nur 1) die Gesetze der christlichen Liebe beachtet werden und 2) keiner sich zum Meister und Richter anderer aufwirft.

2. Die hochwürdigsten Bischöfe werden genau darauf dringen, daß die Kleriker ihrer Verpflichtung nachkommen, den Choral, wie er sich besonders in den vom Heiligen Stuhle approbierten Büchern vorfindet, zu studieren. Was dann die übrigen Gattungen der Musik, besonders das Orgelspiel anbelangt, so werden sie den Klerikern keine Verpflichtung auferlegen, um dieselben nicht von den ernstern Studien, denen diese besonderes Augenmerk schenken müssen, abzuhalten. Wenn jedoch einige derselben in dieser Gattung des Studiums bereits unterrichtet sind und dazu besondere Neigung zeigen, werden sie ihnen erlauben können, sich in denselben zu vervollkommnen.

3. Die hochwürdigsten Bischöfe sollen sehr darüber wachen, daß ihre Pfarrer und Kirchenvorstände keine musikalischen Aufführungen gestatten, welche den Vorschriften der gegenwärtigen Anordnung entgegenstehen; nach ihrem Ermessen und ihrer Klugheit können sie sich auch der kanonischen Strafen gegen die Ungehorsamen bedienen[1].

---

[1] Obiges Reglement wurde noch 1899 der Versammlung südamerikanischer Bischöfe in Rom zur Beratung vorgelegt. Gute Bücher über die behandelten Gegenstände sind: P. Krutschek, Die Kirchenmusik nach dem Willen der Kirche, und *Inama-Less*, La musica ecclesiastica secundo la voluntà della Chiesa, sowie auch Selbst, Der katholische Kirchengesang, und Krabbel, Prinzipien der Kirchenmusik.

403. Bezüglich solcher Bestimmungen gelten folgende Regeln:

Es steht für den Katholiken außer Zweifel, daß die kirchliche Autorität und nicht das Privaturteil der Gläubigen zu bestimmen hat, was im Kirchendienst, zumal in der eigentlichen Liturgie, zu Recht bestehen solle. Indem nun die höchste kirchliche Autorität von dieser Befugnis aus guten Gründen thatsächlich Gebrauch gemacht hat, sind unter anderem auch die von ihr angeordneten Bücher, das Brevier, das Missale und gewisse Gesangbücher mit dem Stempel der Authenticität, d. h. der einzig competenten Autorisation, versehen worden, und genau so weit wie eine jede Anordnung einem Wunsche oder einem Befehle gleichkommt, ist sie mit schuldiger Ehrfurcht anzunehmen oder zu befolgen.

Die offiziellen (bei Friedr. Pustet in Regensburg, New York und Cincinnati ausgegebenen) Choralbücher sind:

I. Das Antiphonarium Romanum, das offizielle Chorgebet betreffend; hierzu gehört auch das Vesperale Romanum und das Officium hebdomadae sanctae.

II. Das Graduale Romanum, die Meßgesänge, auch z. B. die Passion, enthaltend.

III. Das Pontificale Romanum (Weiheritus).

IV. Das Rituale Romanum (für Prozessionen, Begräbnisse, Segnungen).

Bezüglich der Authenticität und des beabsichtigten Grades der Verpflichtung dieser Bücher liegen mehrfache Entscheidungen vor, die letzte vom 7. Juli 1894, welche Papst Leo XIII. „genehmigt, bestätigt und zu veröffentlichen befohlen hat". Sie ist für alle bindend. Hier werden namentlich bezüglich der Authenticität die Bestimmungen Pius' IX. vom 30. Mai 1873 (Breve „Qui choricis") und Leos XIII. vom 15. November 1878 (Breve „Sacrorum concentuum") und das Dekret der Ritenkongregation vom 26. April 1883 von neuem eingeschärft und die Verpflichtung zur Einführung der „kirchlichen Choralbücher", wie sie ebenso kurz als treffend heißen, noch einmal genau umgrenzt: „In Bezug auf die einzelnen Kirchen gestattete Freiheit, einen gesetzmäßig eingeführten und bis dahin üblichen Gesang noch weiterhin beizubehalten, glaubte dieselbe heilige Kongregation das Dekret ihrer Sitzung vom 10. April 1883 wiederholen und einschärfen zu sollen. In diesem forderte sie nachdrücklichst alle kirchlichen Oberhirten und andern Pfleger des Kirchengesanges auf, die vorgenannte Ausgabe zum Zwecke der Einheitlichkeit des Gesanges in der heiligen Liturgie in Aufnahme zu bringen, ohne jedoch damit, ganz in Gemäßheit des umsichtigen und weisen Verfahrens des Apostolischen Stuhles, den einzelnen Kirchen eine

Verpflichtung aufzuerlegen" (quamvis illam editionem singulis ecclesiis non imponeret).

Als objektiver Grund, welcher die bereitwillige Annahme des gegebenen dringenden Rates empfiehlt, wird in diesem und andern Erlassen die erstrebte Einheit aller Kirchen mit der römischen angeführt. In dieser Einheit liegt Gehorsam, Liebe und Erbauung zu gleicher Zeit, Gehorsam gegen Rom, Liebe zu den Schwesterkirchen und Erbauung für alle Gläubigen.

404. Auf einen andern Grund wird weniger ausdrücklich hingewiesen. Er liegt in der Vortrefflichkeit des römischen Chorals. Die grundlegenden Verdienste der ersten Komponisten, Sammler und Ordner, die Bemühungen Gregors XIII., Pauls V. und in unserer Zeit Pius' IX. und Leos XIII. sowie die oftmalige Einholung des Gutachtens von Kennern, alle diese Umstände sprechen für die verhältnismäßige Vortrefflichkeit des römischen Choraltextes. Es kommt indes der kirchlichen Autorität nicht in den Sinn, von einer schlechthin besten Textform oder gar von völlig unangetasteter Ursprünglichkeit des gregorianischen Gesanges zu sprechen, so wenig wie etwa für die „authentische" Vulgata solche Ansprüche erhoben werden. Übrigens bürgt für einen hohen Grad von Ursprünglichkeit das Ansehen Gregors des Großen in der Kirche, der beständige praktische Gebrauch des Choralgesanges und die bekannte Beharrlichkeit Roms in der Festhaltung des Altbewährten; für den künstlerischen Wert der Reform genügt die Berufung auf einen Meister wie Palestrina (sofern eben die Feststellung des Notentextes sein Werk ist) und einige musikalisch hochgebildete Zeitgenossen desselben.

Der historischen Forschung ist natürlich die Aussicht nicht benommen, interessante Einzelheiten rücksichtlich der ältesten Gestalt und der Entwicklung des römischen Chorals ans Licht zu fördern, ja geradezu bedeutende Entdeckungen zu machen. Ebenso mag man mehr oder minder neue ästhetische Anschauungen aufstellen, wie der Choral zu beurteilen und vorzutragen sei. Nur muß die schuldige Ehrfurcht gegen die Anordnungen und Einzelvorschriften der kirchlichen Autorität nicht verletzt, müssen auch keine aufdringlichen, unreifen Vorschläge zu praktischen Änderungen gemacht werden.

Forschung und Theorie des Chorals sind dank den rastlosen Bemühungen der Söhne des hl. Benedikt und so vieler andern Eiferer für würdige Kirchenmusik sehr weit fortgeschritten, aber doch noch weit entfernt, abgeschlossen zu sein. Es überstürzt ja, wie eine Welle die andere, so noch immer die eine Anschauung die andere in unstetem Wechsel; man denke an die Lesung der Neumen, an die Frage, ob freier Rhythmus oder Taktmaß, an die Ornamente der Melodie, an die etwaige, heutzutage nicht immer zu umgehende Begleitung u. s. w. Das Antiphonarium S. Galli, entdeckt von Lambillotte S. J., wird höchstens ins 9., das Manuskript von Montpellier höchstens ins 11. Jahrhundert gehören. Wann wird man sich

also über den echten Musiktext des 7. Jahrhunderts einigen? In diese schwankende Bewegung muß man die kirchliche Praxis nicht hereinziehen wollen, zumal diese selbst auf sehr guter künstlerischer und traditioneller Grundlage ruht, und ihre Abweichung von der ursprünglichen, man sage auch von der künstlerisch vollkommensten Gestalt, ihre gute Begründung in äußern Umständen findet. Vergleiche man doch nur einmal die Entwicklung der kirchlichen Sprache. Den übereifrigen Philologen, der das liturgische Latein mitsamt der traditionellen Aussprache desselben nach Ciceros oder auch Tertullians oder Hieronymus' Sprache und Aussprache meistern wollte, würde man sicherlich wenig berücksichtigen. Die Kirche ist an die genaue Form und den genauen Vortrag der Musik Gregors (der selbst gewiß nicht in allen Punkten der ambrosianischen oder überhaupt einer ältern Kirchenmusik sich anschloß) ganz und gar nicht gebunden. Auch darf man nicht einfachhin jede spätere Änderung als Depravation bezeichnen. Der lange, sinnlose Kampf gegen die Entscheidungen Roms, vornehmlich in Frankreich, hat in der That nur die Leidenschaftlichkeit und nicht minder die Unwissenschaftlichkeit vieler offenbar gemacht (vgl. Abbé *Lans*, Dix ans après le Décret „Romanorum Pontificum").

405. Der Geist der Kirche muß in allen denjenigen Punkten, über welche keinerlei bestimmte Vorschriften bestehen, in erster Linie leitend sein; künstlerische oder wissenschaftliche Rücksichten kommen erst an zweiter Stelle zu dem ihnen gebührenden Maße von Recht und Einfluß.

Niemand wird veranlaßt, den traditionellen Choral in allem und jedem als unübertroffen und unübertrefflich zu bewundern. Es genügt, daß man die Vorschrift der Kirche als gut und weise anerkennt und mit liebevoller Hingebung befolgt. Was notthut, ist ferner, den Choral in seiner Eigenart zu studieren und seine wahren Vorzüge zur Geltung zu bringen. Da keine beengenden Gesetze den Vortrag bestimmen, so ist es um so wichtiger, einfach schön und seelenvoll zu singen, den heiligen Text mit Würde und Andacht zu recitieren und die Stimmung desselben mit der Melodie völlig zu verschmelzen.

406. Gehen wir jetzt auf Wesen und Geist der Kirchenmusik etwas näher ein.

Zwei äußerste Standpunkte sind in der Beurteilung derselben zu vermeiden: man muß sie nicht in der Weise von der modernen Kunstmusik absondern, daß sie als gebunden und unvollkommen erscheint, und nicht in solcher Weise mit derselben gleichstellen, daß sie zu einer profanästhetischen, einer rein hedonischen Kunst herabgewürdigt wird.

Es giebt scheinbar wohlwollende Beurteiler der Kirchenmusik, welche ihr die vollste Berechtigung zuerkennen, beim Gottesdienste die Erbauung der Gläubigen zu fördern, ihr auch einen eigenartigen heiligen Charakter beilegen,

ja bereitwillig zugeben, daß die herrlichste Musik „modernen" Stils trotz des religiösen Textes oft wenig für die Kirche geeignet sei. Solche Kritiker schließen sogar die Kirchenkompositionen eines Mozart, Haydn und Beethoven vom Gotteshause aus. Sie glauben, daß dieselben wegen ihres subjektiven, realistischen und weltlichen Anstrichs, wegen ihrer unruhigen, anspruchsvollen, üppigen und lärmenden Art nicht sonderlich zur Erbauung der versammelten Menge, sondern mehr zur Ergötzung eines Konzertpublikums geeignet seien. Ähnliches sagt man auch von den großartigen Werken eines Seb. Bach. Die „alte" Kirchenmusik eines Palestrina soll für die Kirche in Geltung bleiben; selbst eine neuere Nachahmung derselben sei wenig zu empfehlen. Allein alle diese Zugeständnisse haben eine Ansicht von der Kirchenmusik zur Voraussetzung, welche dieser keineswegs zur Ehre gereicht. Man denkt sich den Kirchenstil als einen überaus dürftigen, gebundenen Stil, der *ebendarum* für die Kirche geeignet sei, den sogen. modernen Stil dagegen als den durch eine angemessene Freiheit zur absoluten Vollkommenheit entwickelten Stil, der *ebendarum* im Gotteshause nicht am Platze sei. Die „Alten", so sagt man, thaten im Geiste ihrer Zeit, was sie vermochten; sie verdienen auch heute noch unsere Bewunderung; allein sie standen immer unter dem „Zwange" der kirchlichen Vorschriften und Gewohnheiten und fühlten sich nur deshalb weniger behindert, weil die Musik der Zeit die realistische Fülle des Ausdrucks, über die wir jetzt verfügen, noch nicht kannte. Jetzt aber ist, wie es heißt, die Zeit für neue kirchliche Kompositionen vorüber; wozu also den befreiten Paradiesvogel, die großartig entwickelte neuere Musik, wieder in den engen Käfig sperren, hinter das Gitter all der Rücksichten und Vorschriften, welche die Verhältnisse des Gotteshauses und des religiösen Kultes allerdings notwendig machen? Schon die Kunst eines Bach ist „viel zu groß", als daß sie nicht die Seele ganz erfüllen und den Eindruck der Kulthandlung abschwächen sollte. *Freier* und *gebundener* Stil, das sind die Stichwörter, mit denen diese Ansicht den Unterschied von kirchlicher und profaner (bzw. einfach religiöser, aber nicht streng kirchlicher) Musik ausdrückt.

407. Hier liegt aber ein praktischer und zugleich theoretischer Irrtum zu Grunde: man beurteilt thatsächlich die Kirchenmusik einseitig und ungerecht, wenn man meint, sie sei notwendig und wesentlich unvollkommen, und man geht dabei von dem verkehrten Grundsatz aus, der Zweck der Erbauung *lasse überhaupt die Kirchenmusik nicht zur Vollkommenheit gelangen*.

Bekanntlich ist es nicht so leicht, ja eine wahre und ansehnliche Kunst, ein einfaches Lied fürs Volk zu machen, das durchschlägt; woraus nicht etwa folgt, daß ein solches Volkslied bloß durch Anpassung an den rohern Sinn der Menge durchschlagend werde, sondern in der treffenden Einfachheit

ſelbſt, bei tiefem Gehalte, liegt das Geheimnis des Erfolges. Durch eine ähnliche Betrachtung gelangt man zur richtigen Beurteilung der Kirchenmuſik. Dieſe muß vor allen andern Arten der Muſik die große Menge anregen und tief in den Buſen greifen, und daß ſie dies unter günſtigen Umſtänden auch wirklich thut, ungleich ſtärker als eine Wagnerſche Oper, iſt unzweifelhaft. Wohl iſt das auch eine Wirkung der erhabenen Kulthandlung; aber man muß ſich hüten vor dem Irrtum, als gehe die heilige Handlung ſo einfach *neben* der Muſik her; nein, ſie erfüllt dieſelbe ganz mit ihrem *Geiſte*. Die Schönheit der Muſik beſteht ja keineswegs — wie dies Hanslick etwas einſeitig behauptet hat — in der bloßen Form. Die Töne haben nur äſthetiſchen Wert als Ausdruck eines Inhaltes, und bei der Vokalmuſik giebt die im Text ausgeſprochene Stimmung den Gehalt auch für die Melodie ab; der Text aber ſpricht nun wieder die der liturgiſchen Handlung angemeſſene Stimmung aus. Man iſt alſo kaum berechtigt, die Rührung, welche z. B. den hl. Auguſtin bei der einfachen ambroſianiſchen Melodie erfaßte, ſofort auf Rechnung des Textes zu ſetzen. Auguſtin ſelbſt ſchreibt ſie bekanntlich den ſüßen Tönen zu und überlegt in allem Ernſte, ob er ſich dieſer Wirkung der Muſik noch fürder hingeben ſolle oder ob es vollkommener ſei, eine reinere Geiſtesfreude zu ſuchen (ſ. oben Nr. 370). Nicht als ob die ambroſianiſche Pſalmodie bereits eine vollendete Kunſtleiſtung geweſen wäre; aber es iſt doch für den Wert der Muſik von durchſchlagender Bedeutung, wie ſie es verſtehe, durch die Töne den Weg zum *Herzen* zu finden. Wenn ein einfaches Kirchenlied ſtärker ergreift, als ein kunſtreiches Motett, ſo darf auch ein Äſthetiker nicht anſtehen, jenem den Vorzug zu geben. Was liegt an aller Formſchönheit, wenn die einfachſte Muſik ohne allen Prunk mich den wahrſten Schönheitsgenuß im innerſten Herzen empfinden läßt? Das mag ja die Wirkung des an die heilige Handlung ſich anſchließenden Textes genannt werden; aber der Inhalt des Textes iſt in die Melodie aufgenommen und kommt erſt durch ſie zur vollen Geltung. Fehlt ſie, ſo bleibt die Wirkung aus.

Man darf alſo nicht den überſchwänglichen Reichtum der modernen Muſik an Mitteln des Ausdrucks einſeitig geltend machen zum Beweiſe, daß die Kirchenmuſik keine echte Kunſt ſei, weil es ihr an *Mitteln* des Ausdrucks fehle. Ebenſogut könnte man umgekehrt der profanen Muſik den Charakter einer echten Kunſt abſprechen, weil es ihr an dem rechten *Inhalt* fehle. Beide Behauptungen ſind einſeitig, und es iſt nicht leicht zu ſagen, ob dieſe mehr als jene. Inhalt und Ausdrucksmittel ſind beiderſeits verſchieden verteilt; da aber für die Wertſchätzung der Kunſt der Inhalt ſchwerer ins Gewicht fällt als die Form, ſo kann recht wohl ein kirchliches Muſikſtück mit beſcheidener Formſchönheit, aber mächtigem Gefühlsausdruck, eine formprächtige profane Kompoſition übertreffen.

Ziehen wir einen Vergleich. Cicero, der größte rhetorische Formkünstler der Römer, rät, die feinsten Kunstformen nicht gerade dort anzuwenden, wo man eigentlich das Gemüt ergreifen wolle (Redner Kap. 62). Auch Horaz sagt in seiner Dichtkunst (V. 95 ff.), die Tragödie lege ihr Pathos ab (die „anderthalbfüßigen" Worte!), so oft sie das Herz rühren wolle. Wie wäre es also, wenn die Kirchenmusik gerade wegen ihres tieflyrischen Charakters die ausgesuchtesten, mehr äußerlich die Phantasie aufregenden oder die Sinne kitzelnden Kunstmittel *nicht benötigte, ja verschmähte*? Was hindert uns, zu diesen Mitteln die künstlichern und zugleich lärmenden Instrumentalleistungen, die überwuchernden Dissonanzen, den üppigen Rhythmus zu rechnen? Der tiefgefühlte Affekt will möglichst *naturgemäß*, im engern Sinne dieses Wortes, erregt werden; natürlicher ist aber die Vokalmusik, die Konsonanz der Akkorde, der mäßig bewegte und mäßig wechselnde Rhythmus. Die manchmal gering geschätzte diatonische Tonleiter ist sogar die einzige eigentliche Naturleiter, wie die neuere Akustik schlagend nachweist.

408. Aber, so sagt man, es läuft in der Kirchenmusik doch immer auf die Erbauung und die Andacht hinaus, nicht auf den Kunstgenuß als solchen; da ist Maßhaltung und Bescheidenheit, aber keine Kunst und Schönheit, das Herz erfreut sich vielleicht, aber das Ohr muß sich langweilen. Gewiß, die Erbauung ist *letzter* und höchster Zweck, aber *nächster* Zweck ist die musikalische Ausprägung des im Text und in der Liturgie dargebotenen Schönheitsgehaltes. Dieser ist, allgemein gesprochen, vielmal reicher als der eines Operntextes oder einer Bühnenaufführung. Das durch Formkünste aller Art verwöhnte Ohr mag sich an die bescheidene, aber stimmungsvolle Kirchenmusik nicht sofort gewöhnen; sie mag ihm gar etwas kindlich unbeholfen scheinen. So könnte auch ein moderner Ballettänzer sich leicht die Ansicht bilden, der griechische Tragöde auf seinem Kothurn habe doch eine kindisch schwerfällige Bewegung gehabt, und er hätte damit ja nicht ganz unrecht; aber indem er über der einen Seite der alten Tragödie alle andern übersieht, kommt seine Anmaßung in dem abfälligen Urteil über die Alten an den Tag. Man soll die Profanmusik nicht verunglimpfen; aber noch weniger die Kirchenmusik, von der doch so oft behauptet wird, sie sei in den Kinderschuhen stecken geblieben. Der Wunderbau der echten Polyphonie, wie er bei manchen der Alten entzückt, mag der leichten Bewegung einigermaßen entbehren, aber doch sicher nicht einer großartigen Kraft und Würde. Die Polyphonie, d. h. das kunstreiche Gewebe vieler nahezu selbständiger, wahrhaft melodischer Stimmen, ist zudem ein sehr geeigneter Ausdruck für die große Massen durchwogenden und doch den einzelnen voll und ganz beherrschenden Andachtsgefühle. Die Konzertmusik, insofern sie einen Gegensatz zur Kirchenmusik bildet, wirkt viel zu sehr auf die Oberfläche, wenn ich mich so ausdrücken darf, unserer Seele, die daher nicht eigentlich erfüllt,

sondern mehr beschäftigt und angeregt, wie auch das Nervensystem gereizt und manchmal das Ohr betäubt wird. Weit entfernt, die echte Profanmusik in ihren großartigen Leistungen herabsetzen zu wollen, möchten wir hier nur die große Einseitigkeit betonen, die in unserer Frage und überhaupt in der ästhetischen Betrachtung der Musik mitspielt. Die neuere profane Musik hat ihre eigenartigen Vorzüge ganz in der Form und in jenem realistischen Gefühlsausdruck, der in der Kirche minder am Platze ist. Im Prinzip verdient die innerlichere Kirchenmusik entschieden den Vorzug; von der „absoluten" Vollkommenheit des neuern Musikstils sollte man besser immer mit der Einschränkung reden, dieses Lob sei auf die Ausbeutung aller Formmittel und auf die subjektive Ausdrucksfähigkeit zu beziehen. Man könnte der neuern Profanmusik leicht auch noch von einer andern Seite beikommen: sie hat sich nämlich dem Leben so sehr entfremdet, daß sie ihren kulturellen Einfluß zu einem großen Teile eingebüßt hat. Nach Kraliks treffender Charakteristik ist unsere Musik Konzertmusik, die alte aber geradezu Lebensmusik. In der That darf die letztere den Ruhm, Musik fürs Leben, Musik für die große Masse des Volkes zu sein und sehr reellen Einfluß auf Geist und Herz zu üben, wohl für sich in Anspruch nehmen. Den Ruhm, die vollendetere Formkunst zu sein, mag sie dafür getrost an die weltliche Musik abtreten, welche einem auserlesenen Publikum einen verfeinerten Kunstgenuß, mehr für Ohr und Phantasie als für Herz und Seele, zu bereiten die reichlichsten Mittel hat. Übrigens wird meistens ohne Grund vorausgesetzt, die Fortschritte der neuern Musik dürften der Kirchenmusik nicht auch zu gute kommen. Wenn einmal wieder ein Meister wie Palestrina erschiene, so würde er im Geiste des großen Pierluigi, oder besser im Geiste des liturgischen Textes und des katholischen Kultes, im Geiste der Kirche alle Errungenschaften der Neuzeit als „spolia Aegypti" ins Heiligtum retten. Dabei stände ihm keine kirchliche Vorschrift hindernd im Wege.

409. Ganz im Gegensatz zu der besprochenen Ansicht will eine andere, nicht minder verbreitete, gerade die neuere Musik in die Kirche eingeführt wissen — soweit das nur immer die Verhältnisse erlauben mögen. Zum Teil ist das Eifer für die Würde der Kirchenmusik selber, der man allen Glanz der Profanmusik sichern möchte; leider aber manchmal mißverstandener Eifer, wenn man nämlich die wahre Aufgabe der Musik im Gotteshause verkennt, die Stellung der Kirche zur schönen Kunst nicht recht würdigt, ihre Gesetze lästig findet und eine uneingeschränkte Entfaltung der Kirchenmusik als deren unerläßlichste Lebensbedingung ansieht. Das führt uns vor die entscheidende Frage: Ist die Kunst in der Kirche lediglich nach ästhetischen Gesetzen zu beurteilen?

Diese Frage scheint wohl manchem überflüssig, der überzeugt ist, daß in dem Gotteshaus die Kirche und nicht der Künstler zu befehlen hat; viel-

leicht auch manchem andern, der sich sagt, wenn die Kirche die schöne Kunst in ihren Dienst ziehe, so müsse sie dieselbe auch nach den Gesetzen der Kunst frei schalten lassen. Der erstere Grundsatz ist jedenfalls unbestreitbar. Die Kirche ist Herrin im Gotteshaus und muß am besten wissen, was sie dort brauchen oder dulden kann. Übrigens ist der katholischen Kirche eine Abneigung gegen die Schönheit und die schöne Kunst wahrlich nicht vorzuwerfen; sie war immer und überall darauf bedacht, die Erhabenheit und Lieblichkeit der übernatürlichen Wahrheiten dem Volke in sinnlich anziehenden Formen näher zu bringen, und nicht minder die Thatsachen, von denen die Heilige Schrift und die Geschichte der Heiligen berichten, zur Bewunderung und Erbauung in anschaulicher Gestalt zu vergegenwärtigen. Es kann das nicht einmal anders sein, solange die Religion den Beruf hat, den sinnlich-geistigen Menschen ganz auch sinnlich-geistig für sich oder vielmehr für Gott in Anspruch zu nehmen. Wie das innere religiöse Leben des einzelnen sich in Wort und That, seine wärmsten Empfindungen in poetisch gehobener Sprache und in Gesang auszusprechen und auszuleben suchen, so drängt auch das innere Leben der Kirche nach einer gewissen Veräußerlichung, in der es sich würdig offenbare und aus der es selbst wieder neue Nahrung schöpfe.

Der fromme Bischof Sailer sprach diesen Gedanken in folgender Weise aus: „Die Religion, als das innere Leben, hat einen unaustilgbaren Instinkt, sich zu offenbaren, sich anschaubar, hörbar, genießbar zu machen, sich in einen Leib zu gestalten, in dem sie gesehen, gehört, gefühlt, genossen werden kann; denn sie ist eine Flamme aus der höhern, ewigen Welt, die im Gemüte lebend und webend sich unmöglich halten kann, sondern sich offenbaren muß, sich außer sich bewegen muß, die empfänglichen Gemüter ergreifen, durchdringen, sich gleichmachen und mit sich vereinigen muß. Die eine wahre Religion hat also einen unendlichen Trieb, sich zu offenbaren, sich äußerlich darzustellen, hat einen unendlichen Trieb in sich, entzündbare Gemüter zu entzünden und mit dem Feuer ihres Geistes zu taufen."

Die berufene Helferin dabei ist nun aber die Kunst. Denn diese hat die Aufgabe, alles Geistige und Edle in schöne Formen zu kleiden und zu gleicher Zeit Herz und Sinn der Menschen gefangen zu nehmen, um beide zu beglücken und zu veredeln. Was kann der Kirche also willkommener sein, als die Mittel der schönen Kunst zur Verfügung zu haben, so oft sie für das Höchste erwärmen und begeistern, das Übernatürliche der schwachen Fassungskraft der Menge anpassen, alle Vermögen des Menschen für den Dienst des Herrn weihen und bethätigen will. Mit welchem Wohlwollen muß sie nicht allen Künsten entgegenkommen!

Selbst A. W. Schlegel hat in schönen Stanzen geschildert, wie die Kirche die mit dem verfallenden Heidentum ebenfalls verfallenen Künste zu

neuem Leben rief und ihnen zwar nicht eigentlich neue Gesetze, aber neue Stoffe und einen neuen Geist gab; wie sie zunächst der Architektur die Aufgabe stellt, nach alten Grundgesetzen einen schönern Gottestempel aufzurichten, wie sie sich sodann an die Tonkunst wendet mit den Worten:

Und solch Gebäu erfüllend zu durchdringen,
Wölb' auch Musik der Töne reichen Bau,
Verhältnis aus Verhältnis laß entspringen,
Gesondert, wechselnd, doch vereint genau.
Wie alle Sphären rein zusammenklingen,
Doch jede Kugel aus kryſtall'nem Blau
In einem Ton: so mußt du in Gewittern
Der Harmonie die Seelen tief erschüttern.
Der Himmel wird dir eine Heil'ge leih'n
Zur Führerin von deinen vollen Chören;
Es wird der Lieder vielverschlung'nen Reih'n
Durch neue Kunst Cäcilia hold beschwören.
Der Menschen Stimmen tragend im Verein,
Wird ihrem Druck aus den metall'nen Röhren
Ein süßer Wind des Wohllauts atmend steigen
Und sich mit jenem heben oder neigen.

In ähnlicher Weise kommt allen schönen Künsten die ehrenvolle Einladung aus dem Munde der hehren Königin zu. Werden sie sich da engherziger Besorgnis hingeben und nicht vielmehr der süßen Zuversicht, die lohnendsten Aufgaben zugeteilt zu erhalten? Wird insbesondere die Musik den Konzertsaal dem Gotteshause vorziehen? Hier findet sie doch die würdigsten Gegenstände, findet auch ein sicheres, wohlgestimmtes Publikum. Der Text der Liturgie und anderer Gebete ist ohne Vers und Reim meistens poetischer als ein Operntext, und erst recht sind die darin niedergelegten Stimmungen viel edler und inniger, viel abgeklärter und lauterer; sie werden von der heiligen Handlung getragen, von mehreren andern Künsten (Baukunst, Malerei und Bildnerei) unterstützt, durch die begleitenden Gebete des andächtig gesammelten Volkes geweiht. Welches Opernhaus wäre eine auch nur halb so günstige Stätte für die ideale Tonkunst?

Ein besonderer Segen kann der heiligen Musik auch nicht fehlen. Als Moses die Stiftshütte baute, würdigte sich Gott selbst, die Künstler namentlich zu berufen und ihnen seinen Geist mitzuteilen, damit sie zu jeglichem Werke tauglicher würden; ebenso inspiriert Gott ein von dem Volke Israel zu singendes Lied. 5 Mos. 31, 19. 30 lesen wir: „So schreibet euch nun dieses Lied und lehret es die Söhne Israels, daß sie es im Gedächtnisse behalten und mit dem Munde absingen, und es sei mir das Lied zum Zeugnis unter den Söhnen Israels ...; also redete Moses, da die ganze Gemeinde Israels es hörte, die Worte dieses Liedes und sprach sie bis zum Ende." Des Moses Lobgesang: Audite coeli, quae loquor folgt dann

im 32. Kap., 1—43. Das Lob Gottes auch in der Form von Lied und Gesang steht also unter dem besondern Segen Gottes.

410. Die Musik wird offenbar gehoben und geweiht durch den Eintritt in den unmittelbaren Dienst des Allerhöchsten. Auch hier heißt Gott dienen wahrhaft herrschen. Die Musik muß sich um so höher geehrt fühlen, je bevorzugter die Stellung ist, die ihr im Dienste Gottes angewiesen wird: sie darf bei der heiligen Handlung unmittelbar mitwirken; sowohl Priester als Volk senden einen Teil ihrer wärmsten Gebete in der Form des Gesanges zum Himmel, und der Chor bringt als auserlesene Vertretung der Gemeinde andere Gebete vor Gottes Angesicht. Das Amt der singenden Engel bei der Krippe des Herrn geht bei der Meßfeier auf die Sänger über. Während Baukunst, Malerei und Bildnerei an der Liturgie selbst keinen Anteil haben, ist der Gesang bestimmt, den Weihrauchduft des Gebetes und des hehren Opfers vor Gottes Thron zu bringen und in der Nähe des irdischen Altares einen Vorgeschmack der Gesänge vor dem himmlischen Throne zu geben. Es heißt in der Geheimen Offenbarung: „Und sie sangen ein neues Lied und sprachen: Würdig bist du, Herr, zu nehmen das Buch und zu lösen seine Siegel." 5, 9. „Sie sangen das Lied Mosis, des Knechtes Gottes, und das Lied des Lammes, und sprachen: Groß und wunderbar sind deine Werke, Herr, allmächtiger Gott, gerecht und wahrhaftig sind deine Wege, König der Ewigkeiten. Wer sollte dich nicht fürchten, Herr, und deinen Namen preisen? Du allein bist ja heilig: alle Völker werden kommen und vor dir anbeten; denn deine Gerichte sind offenbar geworden." 15, 3. 4.

Eine solche Bevorzugung der Musik in der Kirche sieht nun ganz und gar nicht danach aus, als solle sie in ihren natürlichen Rechten gekränkt werden. In der That, wenn die Darstellung der Schönheit in Tönen Aufgabe der Musik ist — was kann die Kirche auch nur anderes von ihr erwarten? Die Belehrung des Volkes wird durch den Vortrag und die Erklärung der Wahrheit besorgt; der Wille wird zur Übung des Guten durch Gebote und ernste Mahnungen aus dem Munde des Priesters angetrieben, so daß kaum etwas anderes für die Musik zu thun übrig bleibt, als durch die Schönheit der Töne das Gemüt zu erregen und zu erwärmen. Warum auch läßt die Kirche nicht lieber alle Gebetstexte deutlich und würdig sprechen, sondern wenigstens teilweise singen, als damit die eigentümliche Schönheit der Tonsprache zur Geltung komme? Die Worte würden ohne Gesang deutlicher und großenteils auch nachdrücklicher vorgetragen und außerdem noch Zeit für anderes gewonnen werden können. Nein, das ist unzweifelhaft: die Kirche bezweckt bei der Verwendung der Musik nicht so sehr die Belehrung des Verstandes und die Bestimmung des Willens, als vielmehr die freudige, genußreiche Anregung der Phantasie und des Gemütes, d. h. eine

ästhetische Wirkung. Dieser Zweck ist sicher der unmittelbare und nächste; denn zur bloßen Belehrung ist die Absingung eines Textes nicht das natürliche Mittel, und zur kräftigen Bestimmung des Willens eine schöne Kunstleistung nicht das geeignetste Werkzeug.

Auch der Weisheit der Kirche dürfen wir es wohl zutrauen, daß sie die Kunst zu solchen Leistungen heranzieht, welche dem Vermögen, der Würde und der berechtigten Neigung derselben entsprechen. Wenn also und inwieweit die Aufgabe der Kunst in einer schönen Leistung aufgeht, wird ihr dazu in dem Gotteshause vollauf Gelegenheit geboten werden, ohne daß hemmende Vorschriften ihr die Schönheit des Werkes verkümmern.

411. Die Theorie, nach der die Kunst gar keine andere nächste Aufgabe hat, als ein schönes Werk zu schaffen, ist allerdings nicht so einwandfrei, wie dies meistens angenommen wird; schon im vorigen Jahrhundert hat sie Heydenreich in seinem „System der Ästhetik" angegriffen; in neuester Zeit ist nicht nur P. Jungmann sehr streng mit ihr ins Gericht gegangen, sondern auch Baumgart verhält sich ihr gegenüber ablehnend in seinem vortrefflichen „Handbuch der Poetik". Im allgemeinen sind dennoch die neuern Ästhetiker darin einig, daß die schöne Kunst keine andere wesentliche Aufgabe habe, als schöne Leistungen hervorzubringen. Man kann sich auch dabei beruhigen, insofern von nichts anderem als von der nächsten und unmittelbaren, nicht von der mittelbaren und höchsten Aufgabe die Rede ist. Mit dieser Einschränkung mag man immerhin sagen, die Kunst sei sich Selbstzweck und unterstehe keinen andern als ihren eigenen Gesetzen. Richtig verstanden, hat es demgemäß eine gewisse Berechtigung, zu behaupten, die Kunst unterstehe auch in der Kirche nur ihren eigenen Gesetzen, und die Kirche müsse ihr nicht verwehren, sich bei der Herstellung der Kunstwerke von den Gesetzen der Schönheit leiten zu lassen.

Es läßt sich indes, wie gesagt, schon vom Standpunkt der Theorie manches einwenden, was hier nicht berührt zu werden braucht; sodann aber muß jede Kunst, so oft sie in das wirkliche Leben eintritt, sich gewissen Anforderungen der Verhältnisse und Bedürfnisse fügen und kann infolge davon nicht immer und überall die reine Schönheit zur Darstellung bringen — ganz abgesehen von den Schranken, die ihr die Technik selber setzt. Wenn eine Kirche gebaut werden soll, so findet es jeder natürlich, daß außer dem Baumeister noch andere ein Wort mitreden, die ihn in gar mancher Hinsicht einschränken. Michelangelo und Raphael hatten bei der Ausführung ihrer lohnendsten Aufgaben sich nach den Umständen und vor allem nach den Wünschen ihrer Auftraggeber zu richten. Soll also die Musik allein, und zwar noch gar im Gotteshause, mit völlig schrankenloser Freiheit schalten? Darf sie gleich laute Klage führen, wenn ihr einmal wirklich zu Gunsten eines höhern Zweckes ein Opfer abgefordert wird, wenn sie nicht

alle ihre Mittel zum Ausdrucke der Schönheit verwenden kann, wenn das Kunstwerk, unter dem einseitigen Gesichtspunkte der modernen Ästhetik betrachtet, nicht die höchste Vollendung aufweist, dafür aber sich besser in das Ganze des liturgischen Gottesdienstes einfügt? Für diesen hat doch die Musik nicht allein das Programm aufzustellen.

Ziehen wir einen Vergleich. Für die Gesamtwirkung eines Bühnenstückes ist es von größter Bedeutung, daß alle dabei thätigen Künste und Kräfte zusammenwirken; was würde man sagen, wenn die Kunst der Dekoration oder der Kostümierung, die allenfalls ganz entbehrlich sind, das entscheidende Wort führen wollten? Eine ähnliche Stellung nimmt die Musik in der Kirche, bei dem liturgischen Drama der feierlichen Messe, ein. Sie hat sich also dem Ganzen unterzuordnen und sich mit dem Erfolge zu begnügen, den sie in und mit dem Ganzen erzielt. Eine solche Unterordnung unter das Ganze ist keine Entwürdigung, wenn sie sich, wie in unserem Falle, reichlich lohnt; sie ist unerläßlich, wenn so verschiedene Kräfte sich zu einer gemeinschaftlichen Leistung vereinigen.

Doch sehen wir von allem andern ab; fragen wir nur, ob denn der Musik im Gotteshause nicht jenes Maß von Freiheit bleibe, dessen sie zu einer rein ästhetischen, schlechthin vollendeten Leistung bedarf. Welche Beschränkungen legt ihr denn die Kirche wirklich auf? Sie bestimmt ihr den allgemeinen Gegenstand, indem sie z. B. verlangt, daß sie sich an den liturgischen Text halte. Ähnliches muß sich jede Kunst gefallen lassen. Der Baumeister, der Maler werden oft an eine bestimmte Aufgabe gewiesen, aber diese äußere Beschränkung kann doch für einen echten Künstler kein eigentliches Hindernis bedeuten. Ja, der Opernkomponist ist vielleicht übel bestellt, wenn er sich entschließen muß, einen recht mittelmäßigen Text in Musik zu setzen; aber der liturgische Text ist sinn- und stimmungsvoll. In vielen Fällen bleibt zudem der Kirchenmusik die Wahl eines würdigen Textes überlassen; ob er aber würdig sei oder nicht, darüber kann der Komponist sich ebenso leicht Auskunft verschaffen, sofern er sie sucht, wie über die Angemessenheit und Brauchbarkeit anderer Texte, die er nicht für den kirchlichen Gebrauch bearbeitet.

412. Die Kirche fordert weiter, daß der Text nach seinem Inhalte und in seinem Geiste zur Geltung komme. Ist diese Forderung nicht an jeden Komponisten von Vokalmusik zu stellen? Denn es kann doch nur ein Mißbrauch genannt und höchstens bei wertlosen Texten entschuldigt werden, wenn man sie bloß als Kleiderstock behandelt, den man mit beliebigen bunten Sachen behängen darf. Wie die Worte des Textes in der vernünftigerweise zu erwartenden Verständlichkeit gewahrt werden müssen, so darf vor allem nur jene Stimmung, welche der Text in sich und im Zusammenhang mit der heiligen Handlung enthält, zum Ausdruck kommen. Dem Künstler bleibt

aber in beiden Beziehungen ein weiter Spielraum übrig. Auf die Verständlichkeit der Worte braucht der komponierende Künstler oder der ausführende Sänger auch in der Kirche nicht mit solcher Ängstlichkeit zu achten, daß darunter die Musik (als Vokalmusik gefaßt) leiden müßte. Wenigstens sieht es der hl. Thomas nicht als ein großes Übel an, wenn irgend einmal die Worte nicht verstanden werden: auf den Einwurf nämlich, daß das Singen des Textes dessen Verständnis erschwere, giebt er kurz die Antwort, daß „man doch immer wisse, es werde zum Lobe Gottes gesungen, und das genüge zur Erweckung der Andacht" (S. th. 2, 2, q. 91, a. 2 ad 5). Natürlich soll jeder Sänger und Komponist die nötige Ehrfurcht vor einem so heiligen Texte mitbringen; der hl. Thomas will gewiß nur betonen, daß die Musik nicht darum schon ihren Zweck verfehle, weil sie bisweilen den Text weniger verständlich mache. Die Kirche selbst will, daß beim Hochamt lateinisch gesungen werde, und doch versteht die große Mehrzahl der Gläubigen die Worte nicht. Andererseits betont Benedikt XIV. die deutliche Aussprache des heiligen Textes auf das nachdrücklichste.

Schwer mag es den Komponisten einer Messe ankommen, sich der Handlung am Altare unterzuordnen. Allein es wird doch wohl zu einem schönen Gloria nicht unerläßlich sein, es endlos auszudehnen, zumal die maßlose Wiederholung der Textworte, vielleicht gar mit Zerreißung des Zusammenhangs oder Hervorhebung der unbedeutendsten Worte, bisweilen ans Lächerliche grenzt für den, der nicht ausschließlich an die Melodie denkt. Das ganze Hochamt braucht so wenig wie die Predigt, um gut zu sein, zwei Stunden zu dauern.

Doch die Forderungen an den Musiker werden immer peinlicher. Da soll gerade das vermieden werden, was der Musik sonst besondere Reize verleiht: ein rascheres Tempo, ein bewegterer Rhythmus, eine durch Dissonanzen aller Art sich zur Konsonanz siegreich entwickelnde Melodie, die ausdrucksvollste Verkörperung der Empfindung, die ausgesuchtesten Leistungen der Instrumente, wenn überhaupt außer der Orgel die andern Instrumente nicht grundsätzlich ausgeschlossen werden, oder endlich gar der A-cappella-Gesang als das einzige Ideal gelten soll. Das sind die vorzüglichsten Schreckbilder, in denen besorgte Gemüter die „Bevormundung" der Kunst durch die Kirche verkörpert glauben.

Man muß aber genau zusehen, wie weit es sich in allen derartigen Punkten wirklich um Vorschriften der Kirche, oder aber um bloße Auslegungen derselben handelt; die letztern sind wiederum verschiedener Art. In dem Regolamento von 1894 wird zur selben Zeit jede Diskussion über die klaren Vorschriften der kirchlichen Behörde verboten und — in andern die Kirchenmusik betreffenden Punkten davor gewarnt, die Gesetze der christ-

lichen Liebe zu verletzen und sich zum Meister und Richter anderer aufzuwerfen (s. oben das Reglement vom Jahre 1894).

Die Kirche schreibt zunächst und vor allem vor, daß der Kirchengesang den rechten Geist habe: „Jede musikalische Komposition, welche vom Geiste der heiligen Handlung, die von ihr begleitet wird, durchdrungen ist, bewegt, wenn sie in frommer Weise der Bedeutung des Ritus und der Worte entspricht, die Gläubigen zur Andacht und ist demnach würdig des Hauses Gottes." Der Sinn dieser Worte wird aus dem Gegensatze klar: „Strenge verboten ist in der Kirche jede weltlich angelegte Gesangs- oder Instrumentalmusik, besonders wenn sie von theatralischen Motiven, Variationen und Reminiscenzen beeinflußt ist." Obwohl dieses Reglement zunächst für Italien ausgegeben worden ist, so sind doch die grundlegenden Bestimmungen auch sonst oft genug wiederholt worden (was man in Krutschek's „Kirchenmusik nach dem Willen der Kirche" S. 84 ff. nachsehen kann), und verstehen sich eigentlich von selbst. Mit gutem Willen erkennt man leicht, daß ein enger Anschluß der Musik an die priesterlichen Verrichtungen und Gebete, und ein Geist, der dem Altare und dem Gotteshause ziemt, von der Kirche gefordert, dagegen das, was nur außerhalb des Gotteshauses paßt oder was zu auffallend an das Profane erinnert, ausgeschlossen wird. Dem muß gewiß auch jede Ästhetik beistimmen, welche nicht die Angemessenheit als Grunderfordernis aller Kunstleistungen und den einfachsten gesunden Geschmack verleugnen will. Was sich in die Gesamtstimmung an heiliger Stätte nicht einfügt, was nicht die Geheimnisse des Altares und den Geist der liturgischen Gebete als entscheidende Norm anerkennt, mag an sich noch so kunstvoll sein oder scheinen, es ist eben hier ungehörig, geschmackwidrig und auch ästhetisch verwerflich. Wenn es anderswo passend scheint, so mag man es dort zur Aufführung bringen; aber beim Gottesdienste muß dagegen die Kunst selbst als gegen eine ihren Grundgesetzen widersprechende Leistung Einspruch erheben. Die Kunst wird also durch die genannten Gesetze der Kirche keineswegs behindert, sondern nur veranlaßt, sich ihrer wahren Aufgabe deutlicher bewußt zu werden, sich in eine höhere Sphäre emporzuschwingen und mit der Musik der Engel zu wetteifern. Allerdings ist diesem Gesang, der etwas Himmlisches in seinem Charakter hat, ein besonderer Stil eigen, der nicht nach weltlichem Maße gemessen werden darf. Das Material aber und die innern Gesetze der Musik bleiben dieselben; nur der von einem ganz heiligen Texte und dem unmittelbaren Kirchen- und Altardienste bestimmte Geist ist ein anderer. Diesen Geist muß man kennen und in sich aufnehmen und der weltlichen Gewohnheiten und Erinnerungen sich entschlagen, um an der echten Kirchenmusik Geschmack zu finden.

413. Wenn man die Musik nicht als eine bloße Formkunst ansieht, sondern zugiebt, daß die Form durchaus vom Inhalte bestimmt werden muß,

damit ein echtes Kunstwerk entstehe, so kann es keine Schwierigkeit haben, die Forderungen der Kirche an die Kirchenmusik vernünftig, ja selbstverständlich zu finden. Niemand erwartet, daß ein Gotteshaus in demselben Stile gebaut werde, wie ein Wohnhaus; man würde es ungereimt nennen, wenn der Maler die Kirchenwände mit weltlichen Scenen, wie sie in einem Stadthaus am Platze sein mögen, oder gar mit Karikaturen, mit Wirtshausbildern u. dgl. bedecken wollte; man würde den katholischen Priester aus dem Tempel jagen, der im feinsten Anzug eines Weltmannes ohne heilige Gewänder an den Altar träte. Jeder fühlt, daß alles das nicht nur auf unvernünftige Weise gegen ein berechtigtes Herkommen, sondern auch gegen alle Erwartung der andächtigen Gemeinde und gegen den Geist, der an der heiligen Stätte herrschen soll, auf das gröblichste verstieße. Lege man nun denselben Maßstab an die Kirchenmusik, und man wird ohne Mühe einsehen, wie begründet die kirchlichen Vorschriften im allgemeinen wie im besondern sind.

Mehrfache Verbote sind gegen alles „Weltliche" und „Theatralische" gerichtet. Offenbar wird dadurch das ausgeschlossen, was *nur* für die Welt und das Theater paßt. Solange man aber keine Musik ohne Text und keine Musik für den Konzertsaal macht, sondern Vokalmusik für die Kirche, so lange ist die Anpassung derselben an die Worte der Liturgie und an die Verhältnisse der Kirche eine Forderung der gesunden Vernunft und darum auch der verständigen Kunsttheorie. Mit Recht sagt Benedikt XIV. (De eccl. cultu § 6, 19. Febr. 1749), es bedürfe keiner langen Rede und Beweisführung, um zu zeigen, daß die Bühnenmusik von der Kirche fernzuhalten sei. Er wiederholt zur Bestätigung die Mahnung des hl. Hieronymus an die jungen Sänger, Gott nicht mit „geschmierten Kehlen" wie Schauspieler, sondern mehr mit dem Herzen als mit der Stimme Lob zu singen; er führt ferner den hl. Thomas, den hl. Nicetius, das Konzil von Toledo aus dem Jahre 1566 und mehrere gelehrte Schriftsteller als Zeugen für diese einleuchtende Wahrheit an. Bei dieser Gelegenheit verwirft er auch unter anderem die Melodien von bekannten Kriegs- und Liebesliedern. Das Reglement der Rituskongregation vom Jahre 1894 schließt in Artikel 9 ebenfalls Motive und Reminiscenzen des Theaters oder des Konzertsaales aus und erklärt in Artikel 10 die Ehrfurcht vor den liturgischen Worten als Hauptbedingung: „Man sorge dafür, daß die liturgischen Funktionen (der Musik halber) nicht zu lange dauern, vermeide jede Textverstellung oder -verstümmelung, aber auch jede ungehörige Wiederholung." Diese Bestimmungen scheinen insofern strenger, als sie alles, was an die Welt und das Theater *erinnert*, ausschließen. Sie beruhen aber auf ganz demselben Prinzip: es ist darum unzulässig, weil es eine große Störung der in der Kirche herrschenden Andachtsstimmung unausbleiblich im Gefolge hat; es

ist eine arge Dissonanz in der Kirchenmusik, auch wenn man diese nur vom künstlerischen Standpunkt aus würdigen will. Wer würde es nicht als lächerlichen Mißgriff betrachten, wenn in einer ganz weltlichen Oper unerwartet die kirchliche Präfation eingelegt würde; wie kann man es denn kunstgemäß finden, wenn zwischen den heiligsten Gesängen im Gotteshause die Melodie eines weltlichen Tanzes, eines bekannten Volksliedes oder einer Nationalhymne ertönt? Das gehört eben nicht hin, ist geschmackwidrig und zeugt von einem abgestumpften Kunstgefühl. Es ist also wirklich auch eine Forderung der Kunst, was der hochwürdige Bischof Leonhard von Basel in seinen Verordnungen über Kirchenmusik an die Spitze stellt: „Die Kirchenmusik hat einen heiligen Zweck, nämlich die Verherrlichung Gottes und die Erbauung der Gläubigen. Es gehören nicht zur Kirchenmusik alle jene Formen, welche diesen doppelten Zweck nicht haben. Daher sind für die Kirche verboten: Märsche, Tänze, Tusche, Opern-, Konzert- und Salonstücke, Lieder mit weltlichen Texten oder weltliche Melodien mit unterlegtem, geistlichem Texte." Die zwei Gründe, warum eine solche Musik nicht geduldet werden kann, sind: die Beschaffenheit solcher Stücke und die durch sie veranlaßte Zerstreuung. Allerdings haben durchaus nicht alle weltlichen Motive und Melodien weltlicher Kompositionen an sich einen unkirchlichen Charakter; wie wäre das bei der Gleichheit des Tonmaterials und der gemeinsamen Grundgesetze der musikalischen Kunst auch nur zu erwarten? Aber ebenso wahr ist es, daß die weltliche Musik in ihrer heutigen Gestalt vielfach ein so realistisches Gepräge trägt oder so einseitig die Formschönheit hervorkehrt oder so eigenmächtig herrscht über den Worttext und über alles, was sonst sich noch neben ihr geltend machen will, wie es in der von den idealsten Stimmungen getragenen, von dem erhabensten Inhalt erfüllten und mit der Liturgie unablöslich verbundenen Kirchenmusik unzulässig ist, es sei denn, daß dieselbe von einem völlig verkehrten Standpunkt aus betrachtet wird. In frühern Jahrhunderten lagen die Sachen wesentlich anders; damals war zwischen der Kirchen- und Profanmusik keine so *weite* Kluft, weil die letztere keinen so grundverschiedenen Stil ausgebildet hatte. Heute aber findet die Kirche viel mehr Anlaß, den Stil der Profanmusik als solchen nicht zu dem ihrigen zu machen.

Aber es mag ja sein, daß auch heute gewisse weltliche Melodien, sie mögen nun der Volks- oder der Kunstmusik entlehnt sein, in sich selbst keinen mit dem Gotteshause in Widerspruch stehenden Charakter zeigen; es bleibt dann immer noch die störende Erinnerung an die Welt und die Zerstreuung, und diese schadet nicht nur der Erbauung, sondern beeinträchtigt ebensowohl das innere Wesen der Kirchenmusik, so gut wie die aufdringliche Erinnerung an bekannte Trauermärsche den Charakter einer Siegeshymne. Von einer ungeschwächten Einheit der musikalischen Stimmung kann nicht

mehr die Rede sein. Wer würde es nicht tadeln, wenn bei dem Trauergottesdienst für einen verstorbenen Musiker das Orchester ein „Stumm schläft der Sänger" zum besten gäbe? In derselben Richtung liegen aber alle aufdringlichen Erinnerungen an weltliche Melodien und Texte bei kirchlichen Funktionen. Obendrein kann ein Musiker sich über das Verbot solcher Entlehnungen aus der Profanmusik nicht beklagen, ohne seine Armut an musikalischen Motiven, Melodien und Kompositionen besserer Art offen kundzugeben.

414. Die übrigen positiven oder negativen Vorschriften der kirchlichen Autorität thun der Kunst, wenn diese ihr Interesse recht verstehen will, ebensowenig Eintrag. Mehrfach wurde, wie aus dem erwähnten Schreiben Benedikts XIV. zu ersehen ist, die schärfste kirchliche Mißbilligung ausgesprochen, wenn man den Charakter der verschiedenen Zeiten des Kirchenjahres in der Musik nicht beachtete. Die Zeiten des Adventes, der Fasten, die heilige Woche u. s. w. fordern eine andere Musik als die Weihnachts- oder Osterzeit. Das ist wieder eine einfache Regel der Schicklichkeit, der sich keine Kunst entziehen darf. In demselben Schreiben wird der Mißbrauch allzu üppiger Melodien, bei denen der Text, und lärmender Instrumentation, bei der die Gesangstimme nicht mehr zur Geltung komme, getadelt. Wenn die Instrumente, heißt es weiter, beständig ertönten und ihr Spiel höchstens von „Trillern" und „Schluchzern" unterbrochen würde, so sei das zweckwidrig und durchaus verwerflich. Auffallende, die Neugier reizende und die Andacht störende Kunststücke werden mit den Worten des Drexelius mißbilligt: „An dieser Stelle möget ihr Musiker es mir nicht verübeln, wenn ich sage, daß heutzutage in unsern Kirchen eine neue Art von Musik herrscht, die in zerhackten, tanzenden und keineswegs zur Andacht stimmenden Weisen kein Maß kennt, die zu Schauspielen und Tanzvergnügungen besser paßt als zum Gotteshause. Wir haschen nach allerhand Kunststücken und verlieren darüber den frühern Eifer des betenden Gesanges. Was ist auch diese allerjüngste hüpfende Art zu singen anders als eine Komödie, und was sind die Sänger anders als Schauspieler: bald tritt einer vor, bald zwei, bald alle zusammen und führen melodische Zwiegespräche auf, bis dann wieder einer triumphierend aus dem Wettstreit hervorgeht, um wiederum andern Platz zu machen." Es liegt auf der Hand, wie dies Konzertieren alle Aufmerksamkeit allein auf sich zieht, wie es die Sinne reizt und die Herzensandacht auffaugt, ja die ganze Seele raubt, die doch beim Altare und den heiligen Funktionen sein sollte. Das ist, nur vom Standpunkte der Kunst betrachtet, ebensoviel, als wenn in einem Bühnenspiel eine entschieden untergeordnete Person schließlich alles Interesse allein auf sich zöge; jeder würde da entweder den unverständigen Dichter oder den anmaßenden Spieler tadeln. Das Gefühl für die Einheit

der Kunstleistung, für Schicklichkeit und Angemessenheit müßte da geradezu erstorben sein.

Wir sind mit den bestimmten Vorschriften der Kirche über die Kirchenmusik so ziemlich zu Ende und haben nichts gefunden, wofür nicht von dem bloßen Standpunkte der Kunst die durchschlagendsten Gründe geltend gemacht werden können. Wird man etwa fragen, warum denn die kirchlichen Behörden nicht ebenfalls ästhetische Gründe für ihre Verordnungen anführen, sondern immer nur den doppelten Zweck des Kirchengesanges, nämlich die Verherrlichung Gottes und die Erbauung der Gläubigen in den Vordergrund stellen? Antwort: Das geschieht schon deswegen nicht, weil es den kirchlichen Obern übel ansteht, sich auf den einseitigen ästhetischen Standpunkt zu stellen, als ob im Gotteshause keine höhern als ästhetische Rücksichten zu beachten wären. Der Musik kommt nur eine Teilwirkung zu in jenem Gesamteindruck, welchen der Christ beim feierlichen Gottesdienste an heiliger Stätte empfängt. Die Liturgie muß von einem allgemeinern als dem künstlerischen Standpunkt aus gewürdigt werden, wo denn die mitwirkenden Kräfte je nach ihrer Bedeutung für das Ganze beurteilt werden. Auf diesem Standpunkt steht die kirchliche Gesetzgebung, und es wäre ihrer unwürdig, auf einen tiefern herabzusteigen. Der allgemeine Zweck aber, zu dem die Gläubigen sich im Gotteshause versammeln, kann kein anderer sein, als Gott in besonderer Weise zu verherrlichen und sich und andere zu erbauen — oder aber es müßte die vernünftige Ordnung geradezu auf den Kopf gestellt werden.

W. Ambros schrieb: „Das große Gesamtkunstwerk, diesen mächtig zusammenklingenden Akkord, in welchem die einzelnen Künste die Töne bilden, braucht man nicht erst mit Richard Wagner als ‚Kunstwerk der Zukunft' zu bezeichnen, wenn man es nicht mit Wagner im Theater, sondern wenn man es in der Kirche sucht. Die katholische Kirche besitzt in der feierlich heiligen Pracht ihres Gottesdienstes dieses Gesamtkunstwerk seit Jahrhunderten." Daran sollte man sich erinnern, wenn man die Stellung der Musik im Gotteshause bestimmen will. Sie bildet nur eine Kraft in einem Vereine vieler Kräfte, denen sie sich so anpassen muß, wie es Wagner wenigstens theoretisch von allen auf der Opernbühne zusammenwirkenden Künsten verlangt hat, von denen sie aber ihrerseits auch zu einer ganz neuen großartigen Wirkung emporgetragen wird. Sie muß dienen als Einzelkraft in einem großen Systeme; aber sie darf sich damit trösten, daß Gott dienen herrschen ist. Sie dient nicht als Sklavin, sondern so, wie es ihrer Würde gemäß ist; sie muß sich einschränken, wie jede Kunst, wenn sie mit konkreten Verhältnissen zu rechnen hat, und insbesondere, wenn sie sich mit andern Kräften zu einer Gesamtwirkung verbinden will. Was sie aber dadurch an Freiheit verliert, gewinnt sie doppelt und dreifach an Würde und Wirksam-

keit. Es wird ihr ein Inhalt gesichert, wie sie ihn nirgends findet, und sie darf alle Mittel anwenden, welche diesen Inhalt in angemessener Weise zum Ausdruck bringen; nur muß sie dabei auf die Zusammenstimmung der Musik mit der liturgischen Handlung sorgfältig achten, einmal weil der Inhalt der Texte auf das innigste mit derselben verbunden ist, sodann aber auch, weil im Gotteshause nicht eine einseitig musikalische, sondern eine gemeinschaftliche musikalisch-liturgische Feier beabsichtigt wird.

415. Doch tönt nicht immer noch das Echo der Frage nach: Was ist denn eigentlich „weltlich", was ist „theatralisch"? Da liegt allerdings die große Schwierigkeit, welche sich weder in der Theorie noch in der Praxis je vollkommen lösen läßt. Es kann nicht fehlen, daß sich hier der persönliche Geschmack, jener nämlich, über den „nicht zu disputieren ist", einmische. Ein gewisser Spielraum muß jedenfalls frei gelassen werden; es darf nicht jeder verlangen, daß ein anderer genau so empfinde wie er selbst. Die Frage kann nur sein: Sind nicht gewisse Anhaltspunkte zu gewinnen, um auch in untergeordneten Dingen dem Urteil eine größere Sicherheit zu geben? Wir antworten zunächst, daß eine stattliche Reihe solcher greifbaren Unterschiede zwischen weltlicher und kirchlicher Musik in obigem bezeichnet worden ist, insbesondere dort, wo von den Tonarten, der Melodie, der Harmonie, von dem Rhythmus und Tempo die Rede war. Man muß nur nicht glauben, daß die Unkirchlichkeit einer Melodie sich gleich in den ersten besten zwei Takten verrate: dafür ist der Stimmungsausdruck der Musik zu allgemein, zu vieldeutig und der persönliche Geschmack der Beurteiler zu schwankend. Sodann ist festzuhalten, daß die Unkirchlichkeit recht viele Grade hat; es wird ebenso leicht sein, in einem bedeutenden Werke der kirchlichen Tonkunst dies und jenes auszuheben, was nach der strengsten Auffassung minder kirchlich ist, wie es jedem Kritiker wenig Mühe macht, aus einem größern Gedichte oder aus einem wissenschaftlichen Buche diese und jene minder gelungene oder auch gänzlich mißlungene Stelle auszuheben. Die Wirkung des Ganzen muß für ein Urteil über das Ganze die Norm abgeben.

416. Vielleicht läßt sich die Frage: Was ist weltlich, was ist theatralisch? aus einigen äußern Zeichen noch besser als aus dem Wesen der Sache erkennen. Ein solches Zeichen wäre es, wenn ein normal gestimmter Zuhörer nicht mehr beten könnte. Natürlich handelt es sich hier nicht darum, ob man nebenher noch aus einem Buche beten könne; denn wenn auch der Gesang oder das Spiel gelegentlich ein solches Gebet störte, so wäre das noch kein Unglück: die Musik will nur im allgemeinen das Herz zum Himmel erheben und als Vokalmusik zugleich durch ihren Text wirken. Könnte man aber auch bei der ungeteilten Aufmerksamkeit auf die Musik und deren Text nicht mehr an Gott, sondern müßte man an die äußern

Formkünste der Sänger und Spieler denken, so machten diese ihre Sache schlecht, so gut wie jener Prediger, welcher die Aufmerksamkeit von der ernsten Wahrheit, die er vorträgt, vielmehr auf seine Person und seine Art des Vortrags ablenkt. Während der liturgischen Handlung darf die Aufmerksamkeit auch nicht dauernd von der heiligen Verrichtung am Altare abgezogen werden.

Eine schlechte Musik ist ferner diejenige, welche mehr das Trommelfell und die Nerven als das Herz erschüttert, eher in die Glieder fährt als in die Seele dringt. Der Sinn, die Phantasie und das Gefühl soll ja ihren Anteil an dem musikalischen Genusse haben, aber den Löwenanteil am wenigsten in der Kirche. Das „Schwelgen in Tönen" ziemt nimmermehr der gottesdienstlichen Feier.

Bei allen „Bravourstücken" werden beide Umstände zusammentreffen, daß der rein formelle Genuß die Sinne und die Phantasie überwiegend beschäftigt und den Geist von Gott und Altar abzieht. Die ausführenden Musiker werden dann selbst am wenigsten mit der betenden Gemeinde und dem Priester in Andacht verbunden sein, sondern höchstens an den Beifall der Zuhörer denken, oder sie werden, wie Ariensänger, nur ihre eigene Lust aussingen, statt Gott dem Herrn in Demut und Ehrfurcht zu huldigen.

Der trockene Mechanismus, wieviel äußerliche Kunstfertigkeit sich in demselben auch offenbaren mag, ist für die Kirche zu leer. Die Form muß ganz von der Stimmung erfüllt sein; denn wenn das Herz nicht gesättigt wird, so ist man für nichts ins Gotteshaus gekommen. Diejenigen musikalischen Formen also, welche am wenigsten Stimmung enthalten, taugen für die Kirchenmusik auch am wenigsten. Daher kommt es, daß man den künstlichen Rhythmus in der Kirche so leicht entbehren kann und durch denselben nicht selten gestört wird. Ähnliches ist von der Tonstärke zu sagen. Sehr beschleunigter und kleinlich zerhackter Rhythmus, auffallend wechselnde oder nervenreizende Dynamik sind zweckwidrig. Auch die Harmonie muß, weil stimmungsärmer, gegen die Melodie bescheiden zurücktreten. Bei mehrstimmiger Musik ist darum die polyphone Komposition der einfach harmonischen vorzuziehen. Das spezifisch Instrumentale, wozu z. B. die Klavierkünste auf der Orgel gehören, ist minder geeignet. Rasche Läufer, sich häufende Durchgangsnoten, chromatische Künste, unverbundenes Spiel, das „Schlagen" der Orgel statt des ruhigen Niederdrückens der Tasten, kurz alles, was eher künstlich und kleinlich als würdig und getragen, sollte mit großer Vorsicht verwendet werden.

Das Heitere und Jauchzende ist weniger zulässig als das Freudige; denn was immer eine mehr oder weniger leichtfertige Stimmung hervorruft, fast zum Lachen reizt, wird in der Musik noch zerstreuender wirken

als ähnliche Dinge in der Predigt. Es braucht nach dieser Seite gar nicht viel, um alle Andacht aus dem Herzen zu verbannen.

Die Sentimentalität sollte durch die Musik nicht befördert werden. Die Andacht sei wohl gelegentlich zart und weich, aber nicht krankhaft süßlich, gefühlsselig und verschwommen; so auch die religiöse Musik. Sie bringe gesunde und thatkräftige Gefühle zum Ausdruck, auch da, wo sie innig und rührend wird.

Dennoch soll sie mehr auf lyrische als auf dramatische Stimmungen abzielen. Die Andacht kennt nicht das, was man dramatische Leidenschaft und stürmischen Thatendrang nennt; sie bietet nur die lyrische Vorbedingung zum kräftigen Handeln. Es ist auch der Musik selber wenig angemessen, wenn sie aus der lyrischen Stimmung in die dramatische Bewegung überschlägt. Sie thut das meistens nur durch Verstärkung ihrer sinnlichen Wirkungen, nicht durch Erhöhung des künstlerischen Wertes, so z. B. bei der Militär- oder Bühnenmusik, die mehr aufregend und zerstreuend (die Alten hätten gesagt: enthusiastisch und bacchantisch) als wohlthuend und erhebend auf die innerste Verfassung der Seele einwirken.

Wir dürfen hier wohl an die Untersuchungen erinnern, welche Aristoteles über den erziehlichen Charakter der Musik anstellt (Politik, Kap. 8). Ed. Müller faßt die Ansicht des Stagiriten in folgende Sätze zusammen: „Die rein ethischen Harmonien, die Kraft, Maß und Haltung auszeichnet, sind allein unbedingt zu empfehlen, und hier behauptet den ersten Rang die dorische, die ihre nahe Verwandtschaft mit den ethischen Tugenden auch dadurch bekundet, daß sie wie jene gerade die rechte Mitte zwischen den Extremen hält. Nur diese Harmonien sind daher als wirkliche Bildungsmittel zu betrachten, und nur Tonstücke von diesem Charakter können der Jugend, um sie selbst einzuüben und aufzuführen, übergeben werden. Ganz anders verhält es sich mit den praktischen (zur That drängenden) und enthusiastischen Harmonien. Liegt in ihrer Natur, wie wir uns bereits überzeugt haben, durchaus etwas Leidenschaftliches und Aufregendes, so kann ein Einlernen solcher Melodien, eine Aufführung solcher Musik durch die Jugend ohne die größte Gefahr für deren sittliches Leben durchaus nicht stattfinden." Plato urteilt in dieser und ähnlichen Fragen noch strenger als Aristoteles. Wenn nun aber die heidnischen Philosophen in der Jugenderziehung nur eine bestimmte Art der Musik, diejenige nämlich, welche „die rechte Mitte zwischen den Extremen hält" und nicht „leidenschaftlich und aufregend" ist, für zulässig erachten, sollten wir darin nicht einen Fingerzeig erkennen, daß in der christlichen Kirche noch viel weniger jede Art der Musik zweckgemäß sei, und sollten wir es nicht als ein greifbares Merkmal der Unbrauchbarkeit einer Musik für das Gotteshaus ansehen, wenn sie nach irgend einer Seite zu sehr nach dem „Extrem" neigt und insbesondere zu sehr Ausdruck der auf-

geregten „Leidenschaft" ist? Sollten wir nicht wenigstens etwas nachdenklich und wähleriſch werden, ſobald es ſich um eine Muſik handelt, die unmittelbar vor dem Antlitz des höchſten Herrn und zur religiöſen Erbauung einer andächtigen Gemeinde aufgeführt wird?

Einſeitig hervortretende Subjektivität hängt mit der Leidenſchaftlichkeit nahe zuſammen; ſie macht ſich dadurch kenntlich, daß der Komponiſt, Sänger oder Spieler ohne Rückſicht auf die Umſtände und die Zuhörer nur ſeine perſönliche Erregtheit in Tönen ausſtrömt. Der Muſiker übernimmt es aber, in der Kirche im Namen aller zu ſingen; er muß alſo vielmehr diejenigen Stimmungen zum Ausdruck bringen, welche die ganze Gemeinde bewegen oder bewegen ſollen, nicht aber Stimmungen ausſingen, deren Beſchaffenheit oder deren Grad ſicher nicht allgemein geteilt werden. Solche würden wohl die Aufmerkſamkeit auf den Muſiker, aber nicht auf die Sache lenken. Gewiſſe allgemeine Grundſtimmungen verdienen es auch viel mehr als individuelle Gemütsregungen, dem chriſtlichen Volke nahegelegt zu werden. Die allzu perſönlichen wird es meiſtens nicht einmal verſtehen und um ſo gewiſſer bei der bloßen Aufmerkſamkeit auf die Form ſtehen bleiben. Man vergleiche nur einmal die Aufgabe eines Feſtredners mit derjenigen des Muſikers in der Kirche: jener ſoll doch vorwiegend die allgemeine Feſtſtimmung ausſprechen und ſeine ſubjektive Erregtheit vor allem darin bekunden, daß er ſich von der allgemeinen Stimmung am ſtärkſten ergriffen zeigt. Wir kommen auch hier wieder zu dem Ergebnis, daß nicht ſo ſehr das Ausgeſuchte, Erkünſtelte und Kleinliche, ſondern das Natürliche, Gemeingültige und inhaltlich Bedeutende zu dem ebenſo einfachen wie großartigen, auf hoch und nieder, gelehrt und ungelehrt berechneten Gottesdienſte im richtigen Verhältniſſe ſteht.

417. Unter „weltlich" und „theatraliſch" wird alſo in unſerer Frage nicht etwa alles das verſtanden, was man auch in der Welt und im Theater hört; denn die Tonkunſt iſt in ihrer weſentlichen Erſcheinung überall gleich und weder weltlich noch geiſtlich, weder theatraliſch noch kirchlich; ſondern es handelt ſich um jene unweſentlichen und zufälligen Eigenſchaften eines muſikaliſchen Kunſtwerkes, die von der Kunſt als ſolcher nicht bedingt werden. Da heißt uns nun weltlich diejenige Art der Muſik, welche trotz anderweitiger Vorzüge die Vereinigung des Verſtandes und Herzens mit Gott und mit der liturgiſchen Handlung eher ſtört als fördert; ebenſo gilt uns als theatraliſch, was ſeiner Natur und den Umſtänden nach nicht zum Gotteshauſe und einer religiöſen Verſammlung, ſondern zum Konzertſaale und zum Theater paßt. Ins Konzert und ins Theater geht man, um ſich zu unterhalten, ſich an der Kunſt, beſonders aber an der Kunſtfertigkeit zu ergötzen oder ſich ebendarin weiterzubilden; man will die Alltagsſorgen vergeſſen, den Geiſt für neue Anſtrengung tauglicher machen und in „ge-

hobener Stimmung" heimkehren. Es ist ein seltener Fall, wenn irgend eine sittliche oder religiöse Förderung erzielt wird. Von der eigentlichen Erbauung und Andacht wird man da vollends kaum reden dürfen. Diese ist nun umgekehrt der eigentliche Zweck, weshalb man die Kirche besucht oder besuchen soll: wie sollte also nicht auch die Kirchenmusik einen eigenartigen und im allgemeinen recht wohl kenntlichen Charakter annehmen?

418. Nicht zum mindesten hängt die Wirkung der Musik auch in der Kirche vom Vortrage ab. Vieles wird unkirchlich nur durch die Art und Weise, wie es zu Gehör gebracht wird; die Komposition bleibt ja zunächst ein toter Buchstabe, und selbst unter Einhaltung der allgemeinen Vortragszeichen kann man den Text und die Noten so und anders beseelen und geltend machen. Dies führt uns auf einige positive Regeln, welche bei der Aufführung kirchlicher Musikstücke dienlich sein mögen. Die nächste Aufgabe fällt dem Dirigenten zu. Er muß vor allem selbst theoretisch und praktisch in der Kirchenmusik genügend bewandert sein, auch im Kontrapunkt, wenn er mehrstimmige Sachen zur Aufführung bringen will. Die Wahl der Stücke entscheidet sodann zumeist den Erfolg; am besten wählt er nicht zu schwere, aber stimmungsvolle Kompositionen echt kirchlichen Gepräges, damit er sich Mühe, Verdruß und Kosten erspare. Viel weniger liegt daran, daß man oft wechsle, als daran, daß man wenige Stücke vollkommen beherrsche. Die Musik hat das Eigenartige, erst bei wiederholter Aufführung ganz verstanden zu werden; wie die Wiederkehr einzelner Motive innerhalb eines Stückes, so ist die Wiederkehr derselben Stücke oft genug das sicherste Mittel, um zu gefallen. Der Dirigent muß nur die Mühe nicht scheuen, das schon Gewohnte so einzuüben, daß es wie neu erscheine. — Den einfachen Choral lobe er nicht allein mit Worten, sondern bringe ihn praktisch zu Ehren. Dazu braucht es aber mehr Studium und Übung, als es auf den ersten Blick scheint. Gerade die verhältnismäßige Einfachheit der gregorianischen Musik und die Freiheit, welche sie dem Vortragenden gestattet, kann ihm zur Versuchung werden, die Sache leicht zu nehmen. — Die kirchlichen Vorschriften rücksichtlich des Gesanges müssen ihm als unverbrüchliche Norm gelten, selbstverständlich in Unterordnung unter die nächste geistliche Autorität, mit deren Zustimmung allein ein gedeihliches Wirken möglich ist. Zu der Ausübung seines Amtes bringe er außer der gehörigen Liebe zu demselben die Kenntnis der Unterrichtsmethode mit und jene Ehrfurcht und Andacht, die er seinen Sängern einflößen will.

419. Der Organist hat eine ähnliche bevorzugte Stellung; er soll den Gesang tragen und unterstützen, soll durch geeignete Vor-, Zwischen- und Nachspiele die der jedesmaligen Feier entsprechende Stimmung hervorrufen, unterhalten und fördern helfen. Den Gesang darf er nicht übertönen, sondern im allgemeinen nur mit sanften Registern begleiten; sonst

schreien Sänger und Volk und wird der Text nicht mehr verstanden. In der Stärke des Spieles liegt dessen Schönheit wahrlich nicht. Doch soll die Stärke des Spieles der Zahl der Sänger entsprechen. — Ein fortgesetztes ernstes Studium und sorgfältige Vorbereitung können ihm keinesfalls erlassen werden. Geschick im Transponieren und Modulieren gehört zu den elementaren Forderungen, die an ihn zu stellen sind. Bei der Begleitung erwartet man angemessene Abwechslung; das Triospiel ist eine besondere Zierde. Die freien Orgelstücke müssen noch sorgfältiger als der Gesang auf die zu erzielende Gesamtstimmung eingerichtet sein. — Im allgemeinen ist es durchaus abzuraten, daß ein Spieler, der kein großer Meister ist, aus dem Kopfe spiele; was kann dabei wohl herauskommen? Er versorge sich also gehörige Vorlagen und halte sich daran. Es bleibt ihm bei den Überleitungen noch Gelegenheit genug, seine Erfindungsgabe zu bekunden, aber er verschone das Publikum mit seinen zusammenhanglosen Versuchen, in denen meist kaum etwas von Melodie oder selbst von einem folgerichtigen Fortschritt in der Harmonie zu entdecken ist. Die Vorbereitung sollte derart sein, daß sein ganzes Spiel während derselben Feier eine einheitliche Stimmung zum Ausdruck bringe. — Die Eigenart der Orgel muß selbstverständlich in der getragenen Würde und in der Gebundenheit des Spieles (legato) zur Geltung kommen. Die Registrierung erfordert großes Geschick und will mit Bedacht überlegt sein. Für die reine Stimmung des Instrumentes ist durch zeitige Revision Sorge zu tragen; es ist sehr wünschenswert, daß der Organist selbst einige Kenntnis von der Konstruktion der Orgel habe, damit er nicht immer auf den Orgelbauer zu warten brauche. Vgl. die „Winke für Organisten" in der Breslauer und der amerikanischen „Cäcilia" anfangs des Jahrgangs 1899.

420. Auch der Sänger darf seine Aufgabe, die ganze Gemeinde zu erbauen, nicht leicht nehmen. Den lästigen Vorübungen zur Erlernung einer reinen und edlen Wort- und Tonsprache, sowie zur unmittelbaren Vorbereitung der einzelnen Leistungen unterziehe er sich aus Liebe zu Gott und den Mitmenschen, und schätze sich glücklich, einer so nahen Mitwirkung beim kirchlichen Gottesdienste gewürdigt zu werden. Im einzelnen ist zu wünschen, daß er den Text unter der Melodie nicht verkümmern lasse; die Vokale sollen voll und rein erklingen, die Konsonanten leise, doch vernehmlich vor und nach denselben. Auch die Diphthonge müssen mit ihrem eigentümlichen Laute angeschlagen werden, wenn dieser auch erst beim Austönen vervollständigt wird. Man schreibt gewöhnlich die Regel vor: Singe, wie du sprichst, und: singe bei Diphthongen zuerst den Vokal, mit welchem sie beginnen. Beide Regeln sind brauchbar, wenn sie richtig verstanden werden. Die edle Aussprache der gewöhnlichen Rede ist allerdings auch für den Sänger maßgebend, soweit es mit dem reinen musikalischen Tone sich ver-

einigen läßt. Je mehr der Gesang syllabischen Charakter annimmt, desto leichter werden sich Gesang- und Sprechton vereinigen; je selbständiger aber die Melodie und Harmonie sich entfaltet, desto mehr wird der Text hinter derselben zurücktreten, ohne daß er jedoch sein gutes Recht einfach preisgäbe. Bei Diphthongen ist die genannte Regel auch nicht in der Weise zu übertreiben, daß man z. B. eu, au oder ei genau in seine zwei Bestandteile auflöst und erst e und a gesondert erklingen läßt. — Falsche Silbentrennung, konsonantische Vorschläge vor Vokalen sind zu vermeiden (im Choral n-amen, me-i-us), ebenso Verstümmelungen (saec'la) und alles, was die Aussprache als unrichtig oder seltsam erscheinen läßt. Gesang und Textaussprache müssen sich also möglichst unmerklich ein wenig aneinander angleichen, um zur Einheit zu verschmelzen. — Dementsprechend sind ferner die Silben eines Wortes, die Worte eines Satzteiles einheitlich und gebunden vorzutragen und die Pausen gehörigen Ortes anzubringen (nicht Crucifixus — etiam pro nobis). Da sich nun der Komponist notgedrungen einige Freiheit in der Behandlung des Textes erlaubt, und die Tonkunst ein ebenso gutes Recht auf ihre Selbständigkeit hat wie die Sprache, so wird der Sänger die entstehenden Differenzen thunlichst auszugleichen suchen. — Die gute Aussprache und Betonung, die richtige Wort- und Satzteilung werden noch durch die Rücksicht auf das musikalische Motiv und die Taktmessung, wenn eine solche vorliegt, endlich durch die vorgeschriebene Tondauer, Tonhöhe und Tonstärke erschwert. Alle diese Dinge wollen berücksichtigt und, wo nötig, miteinander versöhnt werden, so daß der Sänger oft eine überaus schwierige Aufgabe zu lösen hat. Man wird ihm gern einige Nachsicht angedeihen lassen, es aber nicht verzeihen, wenn er sich gar nicht die Mühe giebt, auch den Anforderungen des Textes in angemessener Weise zu genügen; hängt doch die Wirkung der Musik auf den Geist zu einem sehr großen Teile vom Sinne der Textworte ab. — Die Absicht des Komponisten kann durch die bekannten Vortragszeichen nicht bis in alle Einzelheiten bestimmt werden; Sache des verständigen Sängers ist es, nach seiner Einsicht und seinem musikalischen Gefühle eine Ergänzung eintreten zu lassen. Nicht minder hat er bei dem Vorgeschriebenen immer noch zu überlegen, wie der Komponist die Zeichen, z. B. Forte oder Fortissimo, Allegro und Andante im gegebenen Falle interpretiert wissen will. Beim Choral ist weder Takt noch Tempo noch Tonstärke angedeutet; es braucht demnach um so mehr Studium, um das Rechte aus dem Textsinne, den Melodiemotiven und Notengruppen herauszulesen. — Sehr übel thut der Sänger, wenn er, statt die mittlere Tonstärke anzuwenden, sich ohne Grund mehr anstrengt; ebenso verdirbt es Gesang und Stimme, wenn ihm zugemutet wird, in einer andern Stimmlage als der natürlichen zu singen. — Der Sänger muß etwas fühlen, wenn er die Noten absingt; sonst können alle

übrigen Künste wenig frommen. Das gilt in besonderer Weise vom Kirchensänger; er muß in der Stimmung des Tages wie des Textes, jedenfalls aber in der allgemeinen Gebetsstimmung singen. Danach wird sich bei dem freien Choralgesang Rhythmus und Tempo, die Hervorhebung der hauptsächlichsten Sinnworte, der heiligen Namen u. s. w. richten. Er bleibe aber immer recht natürlich, affektiere nicht, auch nicht z. B. durch Staccato-Vortrag. — Als Einzelheit sei hervorgehoben, daß die Notengruppen in strengstem legato vorzutragen sind. Dabei gilt indes die alte Regel: man solle in längern Notengruppen die kleine Atmungspause wie die größere Dehnungspause so anbringen, daß nicht mit dem Schluß einer kleinern Teilgruppe zugleich eine Silbe schließe; denn man würde dann das Gefühl einer Zerreißung des Worttextes haben. Man fängt also z. B. im feierlichen Ite missa est eine neue Silbe stets inmitten einer Teilgruppe von Noten an.

421. Gerade beim Choral ist die Art des Vortrags so wenig von vornherein bestimmt, daß mehrere voneinander abweichende Systeme aufgestellt werden konnten und auch gegenwärtig in Übung sind. Einiges hier Einschlägige wurde schon oben Nr. 379 ff. berührt. Zwei dieser Systeme erfordern eine längere Besprechung.

Die Benediktiner von Solesmes haben einen vollkommenern Rhythmus des gregorianischen Chorals, als den sonst gebräuchlichen, nachzuweisen gesucht. Sie beginnen mit dem Einfluß des Textaccentes, gehen dann aber weit über denselben hinaus. Das neue System knüpft sich vorzugsweise an den Namen des P. Pothier, der es unter anderem in seinem Handbuch über den „Gregorianischen Choral" (frz. Mélodies grégoriennes), übersetzt von Ambr. Kienle O. S. B. 1881, niedergelegt hat. Ihm folgen L. Janssens O. S. B. in der Abhandlung „Le Rhythme du chant grégorien" 1891, Pet. Wagner in der „Einführung in die Gregorianischen Melodien" 1895 und, mit Erweiterung und Vertiefung der Forschungen Pothiers, Ant. Lhoumeau (de la Compagnie de Marie) in „Rhythme, exécution et accompagnement du chant grégorien" 1892. Man kann dieses das System des oratorischen Rhythmus nennen. Allerdings schließt, wie gesagt, dasselbe nicht aus, daß auch die grammatische Betonung der Textworte den Nachdruck und die Dauer der Melodietöne beeinflusse. „Der Wert der Choralnoten", sagt Pothier in dem angeführten Buche S. 146, „ist nicht unveränderlich und absolut, sondern wird durch ihr Verhältnis zum Text oder durch ihre Stellung in der melodischen Phrase mitbestimmt." Aber, wie schon die letzten Worte besagen, wird noch auf einen andern Faktor Gewicht gelegt. Es heißt sogar schließlich (a. a. O. S. 160): „Die Musik dehnt und kürzt die Silben nur nach ihren eigenen Gesetzen." Die ausdrückliche Betonung der melodischen Phrase ist das Neue, und was die genannten Gewährsmänner mit Vorzug

als Rhythmus bezeichnen, gehört viel weniger dem Text als der Melodie allein an, und besteht in der wohlgefälligen und besonders in der symmetrischen Gruppierung der Melodietöne (Nr. 130). Diese wird zumeist nicht durch den unterstehenden (prosaischen) Text unmittelbar bedingt, sondern aus der höhern Kunstprosa entlehnt und übertragen. Der kunstgemäße rednerische Stil der alten Griechen und Römer nämlich wurde in seiner Blütezeit der Rhythmik der poetischen Sprache nachgebildet, und diese oratorische Rhythmik findet man nun im gregorianischen Gesange wieder.

Um das vorzüglichste Resultat der rastlosen Bemühungen gleich an einem möglichst einfachen Beispiele zu veranschaulichen: so zerfällt das feierliche Ite missa est offenbar in drei musikalische Gruppen, von denen die zweite die treue Wiederholung der ersten ist und die dritte einen angemessenen Abschluß bildet. Es lassen sich aber die ersten noch einmal teilen und ergeben je zwei Abschnitte, welche sich ebenso voneinander absondern, wie die letzte Gruppe von den ersten. Eine solche Gliederung der Melodie in ziemlich gleiche, symmetrisch sich entsprechende Teile hat mit den Textworten wenig zu schaffen, kann aber mit Verhältnissen der Poesie verglichen werden. Um das klarzustellen, braucht man sich nur folgender, sofort verständlicher Ausdrucksweise zu bedienen: Die Melodie des feierlichen Ite missa est ist gleichsam eine musikalische Strophe und besteht aus zwei gleichen, durch einen Einschnitt geteilten Zeilen mit einem Schlußverse. Wollte man die Sprache der Rhetorik nachahmen, so könnte man sagen: Wir haben es mit einer vortrefflich gebauten Periode zu thun, deren Vordersatz sich in zwei kleinere Teile gliedert und durch einen wohlproportionierten Nachsatz abgerundet wird. Der kunstreichen Gliederung entspricht nun aber im ganzen und in allen Teilen der gefällig bewegte und einheitlich gebundene Gang der Melodie. Die kleinsten Abschnitte sind den Takten der modernen Musik nicht unähnlich; sie haben einen guten oder starken und einen schlechten oder schwachen Bestandteil, sind aber nicht von völlig gleichem Umfange. Die Betonung und die Verteilung der Textsilben ist zwar nichts weniger als willkürlich, doch wird die volle Natürlichkeit des Sprachgesanges durch die Zahl der Noten gehemmt; andererseits aber macht sich in der Melodie eine ganz neue kunstgemäße Rhythmik geltend.

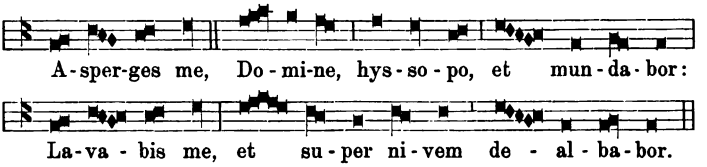
Diese Veranschaulichung des Systems an einem naheliegenden Beispiel ist nicht den genannten Schriftstellern entnommen, dürfte aber doch ihren Anschauungen durchaus gemäß sein. Wer wird also leugnen wollen, daß es dem kirchlichen Gesange zur Ehre gereichte, wenn man in möglichst weitem Umfange ein so schönes Ebenmaß der Gliederung unter gebührender Rücksicht auf die Textunterlage nachwiese. Ebenmaß gilt ja doch als ein Hauptvorzug aller Kunst. Die feinste und künstlichste Durchführung des genannten Prinzips aber, in Verbindung mit genauester Abwägung des durch Sym-

metrie und Text zusammen geforderten Rhythmus der Töne, bildet das System des „oratorischen Rhythmus". Treffliche Beispiele kann man bei Pothier-Kienle, Wagner und besonders bei Lhoumeau finden. Unter voller Anerkennung also der schönen Erfolge, welche die Forschungen der französischen Benediktiner erzielt haben, sollen hier nur noch einige Erwägungen, welche sich teilweise zu bescheidenen Bedenken gestalten, vorgelegt werden.

422. Den Forschungen der Benediktiner muß ein hohes archäologisches Verdienst zuerkannt werden. Dieselben stützen sich auf Notenhandschriften aus dem 11. und 12. Jahrhundert, welche durch ihre Übereinstimmung beweisen, daß in jener Zeit der Choralgesang in den verschiedensten Teilen der christlichen Welt rücksichtlich der Melodie identisch war. Man folgert daraus, daß dieselben Handschriften getreue Abschriften der Neumenbücher darstellen und durch diese auf Gregor den Großen zurückreichen, Schlußfolgerungen, welche nicht unanfechtbar und auch nicht unangefochten sind.

Aus dieser Überzeugung der an der „Paléographie musicale" arbeitenden Männer ergiebt sich die starke Betonung des Wertes aller Einzelheiten, welche jenen Handschriften entnommen sind, sowie das Bestreben, den archäologischen Forschungen eine unmittelbare Bedeutung für den praktischen Kirchengesang der Gegenwart beizulegen, und endlich der indirekte Kampf gegen die offizielle Ausgabe der „Cantus ecclesiastici". Eine Mäßigung in allen diesen Beziehungen würde manchem Widerspruch und Streit vorbeugen (vgl. die Ausführungen P. Kornmüllers O. S. B. im „Kirchenmusikalischen Jahrbuch" 1890, S. 82 ff. und 1896, S. 84 ff.). Um nur einen Punkt namhaft zu machen, so könnte man das Lob, mit dem die langen Melismen über der Endsilbe im ältern Choral ausgezeichnet werden, wenigstens mit gleichem Rechte zu Gunsten der Medicaea aussprechen, aber aus dem entgegengesetzen Grunde, weil sie nämlich jene Eigenart früherer Zeiten weggeschnitten hat. Es ist wirklich nicht recht einleuchtend, warum es ästhetisch schöner sein soll, die letzte, meist tonlose Textsilbe mit endlosen Notengruppen zu belasten, als statt dessen die vorausgehenden Tonsilben, die zugleich Sinn und Stimmung des Textes tragen, hervorzuheben.

Außerdem wäre die wirkliche, objektive Schönheit der alten Melodien auch in der etwas veränderten spätern Fassung, die ja ebenfalls von Meistern herrührt, großenteils nicht schwer zu entdecken, wenn man darauf die gleiche Mühe verwendete. Was die kunstvolle Gliederung und Symmetrie angeht, so ist sie z. B. gleich am Asperges augenscheinlich nachzuweisen.



Wie schön die beiden Zeilen des Textes in Wort, Sinn und Stimmung sich entsprechen, liegt auf der Hand. Demgemäß ist nun auch die Melodie zu Anfang und am Ende gleich, nur in der Mitte etwas abweichend. Auch die Textworte beider Sätze weichen in der Mitte nach Form und grammatischer Fassung etwas ab, während sie im ersten Teile sehr ähnlich klingen und im letzten sogar einen Reim bilden. Jeder der beiden musikalischen Sätze zerlegt sich aber in drei sofort erkennbare Abschnitte, von denen der letzte die Umkehr des ersten ist, so daß die anfangs aufsteigende Melodie in dem mittlern Abschnitte ihren Höhepunkt erreicht und dann dieselbe Stufenleiter wieder absteigt. Wie kann die Symmetrie, überhaupt der Satzbau, schöner sein, als wenn die Melodie eine derartige Bogenform beschreibt! Vgl. das oben Nr. 190 zu derselben Melodie Bemerkte.

Wollten wir nun, wie die Anhänger des oratorischen Rhythmus, besonders Lhoumeau, noch künstlichere Gliederungen versuchen, so könnten wir sagen, daß die „in Neumen fortschreitende" Melodie in jedem Abschnitte gleichsam vier Takte bildet, die zwar nicht mathematisch, aber doch sehr annähernd gleich sind: sobald man den raschern oder langsamern Vortrag zugleich textgemäß und taktgemäß gestaltet. Taktgemäß, indem man jedem taktähnlichen kleinsten Teile (wenn er nicht etwa bloß aus einer Silbe besteht) eine deutliche Hebung und Senkung zuteilt. Wenn an zwei Stellen (bei et) die Notengruppe weniger angemessen scheint, so kann man, wie es in der „Paléographie musicale" öfter geschieht, an das gelegentliche Überwiegen der Melodie über den Text erinnern, oder es sogar an und für sich schön finden, daß die mit et eingeleitete Wirkung des göttlichen Segens auf diese Weise lyrisch angekündigt werde. Vgl. übrigens die nach Dechevrens' Ansicht authentische Rhythmisierung oben S. 305.

P. Pothier geht mit seinen Vorschriften noch viel mehr ins einzelne. Zur Bestimmung des Notenwertes und der Abstufung des Vortrags giebt er (Gregor. Choral S. 151 f.) vierzehn Regeln für zwei Zeilen wie die obigen. Noch mehr. Er hält es für ästhetisch schön, wenn im ersten Teil der Pater noster-Melodie die Notengruppen, welche der Gliederung des Textes entsprechen, folgende Zahlenverhältnisse bilden: 4 : 6; 5 : 5; 4 : 5; 2 : 6; 5 : 5. Aber wem wollte man es verübeln, der darin nichts mehr erkennte, als was sich mehr oder minder überall findet, nicht aber ein Gesetz von irgendwelchem ästhetischen Wert?

P. Lhoumeau nimmt zur Herstellung seiner Rhythmenglieder oder freien Takte an beliebiger Stelle eine, zwei oder drei Vorschlagssilben als Einleitung; er setzt ferner voraus, daß der Niederschlag seines Choraltaktes immer nur eine Silbe habe: solche und ähnliche Dinge sind sehr subjektiver Natur. So kommt es denn, daß trotz tausend feiner Beobachtungen für den praktischen Gebrauch nicht allzuviel gewonnen ist, indem der eine die aufgestellten

Regeln zu kompliziert findet, der andere sie bezweifelt, der dritte sie durch neue Regeln eigener Erfindung ersetzen wird. Damit soll nicht gesagt sein, man werde unter Beobachtung der Methode von Pothier und Lhoumeau den Choral nicht schön vortragen; aber ganz sichere, allgemein brauchbare Normen des Vortrags sind damit nicht gegeben.

423. Das System des „oratorischen Rhythmus" im Choral wird mit großer Zuversicht ins Mittelalter und ins Altertum zurückgeleitet. Von den Griechen und Römern sagt man zwar nicht, sie hätten einen der Redekunst entlehnten Rhythmus auf eine Art ihres Gesanges, etwa das Recitativ, angewandt. Davon wissen wir ja nichts. Aber man glaubt, der meist nicht mehr poetische, sondern ganz und gar prosaische Text des Chorals habe es der christlichen Welt nahegelegt, den Rhythmus aus der Rhetorenschule zu borgen. Das wäre recht wohl denkbar, wenn die kirchlichen Gesangstexte wirklich Kunstprosa wären; jetzt hingegen ist es viel wahrscheinlicher, daß die alte Gesangspraxis mit ihrem von Hause aus musikalischen Rhythmus beibehalten wurde.

Sodann baut sich der oratorische Rhythmus bei den Alten, nämlich bei Aristoteles (Rhet. 3, 8), Cicero (bes. Orator § 147 sqq.) und Quintilian (Inst. Or. 9, 4, 45 sqq.) wesentlich auf dem Rhythmus der Poesie auf; er besteht in einem (freilich nicht regelmäßigen, aber doch) gefälligen Wechsel von langen und kurzen Silben. Im Choralrhythmus wollen Pothier und seine Anhänger lange und kurze Silben, nach strengem Maße gemessen, nicht gelten lassen. Damit aber wird die Berufung auf jene Rhetoren hinfällig. Andere als die poetischen Rhythmen ihrer Zeit erkennen dieselben nicht an; sie reden nur von daktylischen, trochäischen, päonischen und ähnlichen Maßeinheiten, d. h. von Rhythmen dieser Art $- \cup \cup, - \cup, - \cup \cup \cup$ u. s. w., von frei wechselnden $\frac{2}{4}$, $\frac{3}{8}$, $\frac{5}{8}$ u. s. w. Takten. Wollte man aber sagen, es sei später (im 4. Jahrhundert) das Accentsystem aufgekommen, so können uns jene Autoren, die es noch nicht kannten, über den Accentrhythmus auch nichts lehren.

Außerdem müßte der Beweis geliefert werden, daß man in dieser spätern Zeit nicht von der Poesie, sondern von der Redekunst ausging. Nun hat es allerdings öfter den Anschein, als wolle man aus Cicero (und vielleicht sonst noch einem Rhetor) nur die symmetrische Gliederung der Rede als Muster für den Choralrhythmus entlehnen. Aber nicht die Symmetrie der Redeteile, sondern die Tonmessung ist jenem in der Rhythmusfrage das erste und wesentlichste (Orator §§ 179—203), weshalb er auch ausdrücklich erklärt, daß der oratorische Rhythmus der Rede nicht eigentümlich, sondern aus der Poesie herübergenommen sei (§§ 186, 188, 190 sqq.), und daß die Dichtkunst selbst ihren Rhythmus oft nur durch die Musik zu Gehör bringe (§ 183 sq.). Das ist eben das Richtige: der Rhythmus wird aus

der Musik auf die Poesie und von dieser auf die Kunstrede übertragen. Jene neuern Gelehrten scheinen das richtige Verhältnis geradezu umzukehren.

Kaum besser steht es mit der Berufung auf die mittelalterlichen Musikschriftsteller. Diese reden nur ganz vereinzelt von dem oratorischen Rhythmus, mit dem die Gliederung der Melodie Ähnlichkeit habe. Dagegen betonen sie sehr stark die Ähnlichkeit der rhythmischen Tonmessung mit der poetischen Silbenmessung. Sie geben genaue mathematische Verhältnisse für Töne und rhythmische Glieder an, und zwar unter steter Rücksicht auf die Verhältnisse der Versfüße. Wenn man nicht über einige der deutlichsten Zeugnisse mit Stillschweigen hinwegginge und andere ganz gewaltsam umdeutete, so könnte man unmöglich mit solcher Sicherheit bei den mittelalterlichen Autoren die genaueste Tonmessung wegleugnen. Pothier spricht (im Gregor. Choral S. 164) von dem Aretiner Guido, verschweigt aber ganz, daß derselbe gleich zu Anfang vor den Worten, die Pothier an zweiter Stelle citiert, gesagt: „Es ist notwendig, daß der Gesang gleichsam nach Versfüßen taktiert, und Noten von doppelter oder halber oder schwebender Dauer, d. h. von verschiedenem Zeitmaß unterschieden werden, wobei oft ein dem Notenbuchstaben beigesetzter liegender Strich die Länge bedeutet." Ebenso übergeht er die Worte, welche gleich nach den von ihm zuerst angeführten stehen: „die Neumen hätten bald daktylisches, bald spondeisches, bald jambisches Dauermaß." Ich vermisse auch die andere Stelle Guidos, wo es heißt, daß „Töne von langer, schwebender und kürzester Dauer an der Gestalt der Neumen abzulesen seien" (Al. reg. de ign. cantu). Nicht anders verfährt Wagner („Einführung" S. 215 ff.), weil er wohl von vornherein jenen Stellen keinen Wert beilegte, ebenso Janssens (Le Rhythme p. 14 s.); Lhoumeau beruft sich („Rhythme, exécution" p. 94 ss.) einfach auf Pothier. Aber die Äußerungen der alten Theoretiker können nicht ohne weiteres ignoriert werden.

Unverhältnismäßiges Gewicht wird von Pothier und in der „Paléographie musicale" auf das „Anhalten der letzten Note" (tenor ultimae vocis bei Guido) gelegt. Zu den gewaltsamen Umdeutungen gehört nun aber die stete Beziehung des Wortes „Anhalten" auf die letzte Silbe, auch wo dieser Zusatz fehlt. Daher wird die Stelle bei Guido: „Auch soll kein langer Ton auf gewisse kurze Silben, und kein kurzer auf lange fallen" (nec tenor longus in quibusdam brevibus syllabis aut brevis in longis sit) von Pothier l. c. p. 166 so wiedergegeben: „Es soll keine große Pause auf einen kurzen melodischen Satz (eigentlich Silbe) folgen." Aber die zweite Hälfte des Satzes ist dann jedenfalls unübersetzbar; denn es hat keinen Sinn: es soll nicht eine kleine Pause auf lange Silben folgen, da die musikalischen „Silben" Guidos, die kleinsten Melodieglieder, immer kurz sind, nämlich aus 1, 2 oder 3 Noten bestehen. Viel-

mehr spricht Guido an dieser Stelle wieder von langen und kurzen Melodietönen; der tenor ist nämlich, wie im Epilogus zu den Reg. de ign. cantu definiert wird, „die Dauer eines jeden Tones, welche die Grammatiker als Zeit über kurzen und längern Silben bezeichnen" (tenor est mora uniuscuiusque vocis, quam ut *tempus* grammatici in syllabis brevibus et longioribus superscribunt). Der von Pothier ebenfalls angezogene Aribo redet auch vom Unterschied langer und kurzer Silben, ferner Berno von Reichenau, endlich schon Hucbald. Letzterer setzt das Wesen des Rhythmus gleich im ersten Satze, der vom Rhythmus handelt, in den Unterschied langer und kurzer Melodietöne, die im Verhältnis von 1 : 2 stehen, und bemerkt endlich, es sei „durchaus jede Melodie nach Art des Versmaßes sorgfältig abzumessen." Demgemäß scheint es ganz ungerechtfertigt, daß man die ältere Zeit mit dem System des „oratorischen Rhythmus" in Verbindung bringt.

Daraus folgt allerdings nicht, daß es keinen wissenschaftlichen Wert habe. Trotz seiner Vorzüge aber entbehrt es einer völlig sichern Begründung. Ziemlich verwickelt und schwankend in sich selbst, gegründet auf Handschriften von fraglicher Autorität bezüglich des Rhythmus (wenn nicht auch bezüglich der Melodie, insofern ja durchaus die gregorianische Grundform angestrebt wird), von den mittelalterlichen Theoretikern mindestens nicht bestätigt, hat es nur den Wert einer wissenschaftlichen Hypothese, welche möglicherweise durch die wieder in Fluß gekommenen Neumenstudien bald umgestoßen wird. Auch ist die archäologische Forschung der „Paléographie" bereits von Gevaert in der „Mélopée" in einem wichtigen Punkte überholt worden.

424. Die gewöhnlichste Theorie des Choralvortrags ist die des Sprachgesanges, auch Sprechgesang oder Gesangssprache genannt. Es fragt sich also, welche Bedeutung die möglichste Annäherung an die Tonbewegung der Sprache für den musikalischen Rhythmus, d. h. für das angenehm wechselnde Hervor- und Zurücktreten eines Tones vor dem andern und für die einheitliche Zusammenfassung musikalischer Satzteile und Sätze, kurz für die geordnete Zeitteilung im Gesange hat. Der Sprachgesang macht Ton, Tonfall und Gliederung der prosaischen Rede zum Hauptgesetz des rhythmischen Vortrags; denn die Gesetze der gewöhnlichen Rede sind nach dieser Theorie auch bei der musikalischen Komposition maßgebend gewesen. Es wird also eine möglichst textgemäße Rezitation verlangt, welche indes nicht zu einer bloß melodramatischen Deklamation herabsinkt, sondern nur die Melodie dem Texte unterordnet. Der Wert der Noten ist demnach nicht genau bestimmbar; die verschiedene Gestalt derselben bedeutet weniger das Dauermaß, als die Abstufungen des Accentes, des Nachdrucks. Der Rhythmus des Sprachgesanges ist also derjenige des meist prosaischen Textes.

In der Rede besteht nun aber das rhythmische Element vornehmlich im Wort- und Satzton. Daraus folgt, daß die bei der natürlichen

Aussprache hervortretenden Silben auch im Choralgesang einen schärfern Ton erhalten. In Verbindung mit dem Nachdruck wird nun auch die höhere Tonlage und die Verlängerung der betreffenden Noten zur rhythmischen Hervorhebung geeignet.

Es findet sich ferner in der prosaischen Sprache ein melodisch rhythmisches Element, eine Art scharf accentuierten Gesanges, welcher besonders am Ende der Sätze, aber auch sonst an verschiedenen Stellen sich geltend macht. Sehr häufig z. B. verläuft die Betonung eines schön gebauten Satzes oder einer Periode gleichsam in einer Bogenform, indem der Sprachton mäßig tief ansetzt, dann etwa bis zur Mitte steigt und endlich stufenmäßig wieder herabsinkt. Die Bewegung wird hier durch das geordnete Steigen und Fallen der Töne in Verbindung mit dem Accente annäherungsweise gemessen. In den Psalmtönen ist dieser Rhythmus am einfachsten ausgeprägt, und obwohl auch verschiedene andere Formen in der natürlichen Sprachbetonung durchaus nicht selten sind, so hat man doch nicht ohne Grund die Psalmodie, welche übrigens in ältester Zeit weniger Modulation aufweist, vor allem wegen der Kadenz als die Grundform des kirchlichen Sprachgesanges angesehen.

An dritter Stelle kommt für den Rhythmus die sinngemäße und zugleich wohlgefällige Satzgliederung in Betracht. Diese läßt durch angemessene, oft symmetrisch wiederkehrende Ruhepunkte in Verbindung mit gewissen Tonbiegungen Ordnung und Ebenmaß erkennen. In den offiziellen Choralbüchern dienen als Zeichen für die Gliederung der Melodie senkrechte Linien, welche geringere oder größere Pausen, unvollkommenen oder vollkommenen Abschluß bedeuten. In der Pfingstpräfation z. B. gestaltet sich der Hauptteil von Qui ascendens an zu drei musikalischen Perioden, welche sich durch gleichen Schluß in der Tonika (Finale) bemerkbar machen. Die beiden ersten haben je zwei, die dritte drei Sätze. Voraus geht eine Periode von vier Versen. Die Sätze, welche die Periode nicht abschließen, endigen in der Sekunde (Ton über der Finale), welche, wie auch die Finale, durch eine eigenartige Wendung der Melodie vorbereitet wird. Das Exultet des Karsamstags zerfällt bis zum Per Dominum in vier musikalische Strophen, von denen zwei und zwei sich melodisch vollkommen entsprechen. Jede Strophe enthält vier Sätze, die sich wieder melodisch in zweimal zwei Sätze scheiden. Die Schlüsse der Sätze und Perioden sind in ähnlicher Weise charakteristisch wie bei der Präfation. Wir sehen hier also in der Melodie eine schöne Symmetrie durchgeführt, die ihre Grundlage in der sinngemäßen Gliederung des Textes hat und diese auf das wirksamste und herrlichste hervortreten läßt.

Zum Rhythmus gehört auch die Verbindung der Noten zu kleinern einheitlichen Gruppen; sie sind besonders geeignet, die Bedeutung und Stimmung der wichtigsten Textworte zum Ausdruck zu bringen. Denn das

System des Sprachgesanges erheischt auch Ausprägung von Sinn und Stimmung der Worte. Immer aber waltet ein freies, nicht ein strenges Gesetz. Erst bei wirklich metrischen Texten geht der gebundene Rhythmus mehr oder minder in die Melodie über.

An der Präfation und am Exultet sehen wir übrigens leicht, wie weit der Rhythmus der Melodie den der Sprache an Schönheit übertrifft. Es sind eben mit der Mannigfaltigkeit der melodischen Bewegung auch für den Rhythmus ganz neue Mittel gegeben. Das Steigen und Fallen der Töne, die Motivbildung, die kunstgemäße Entwicklung u. dgl. hätten ohne eigenen rhythmischen Fluß wenig Wert. Schon hieraus geht nun aber hervor, daß die aufgestellten Grundgesetze des Sprachgesanges nicht allzu eng zu nehmen sind. Es muß beim musikalischen Vortrag nicht bloß auf den Rhythmus der Sprache, sondern auch auf den eigenen Rhythmus der Melodie Rücksicht genommen werden; denn eigentliche Melodie hat doch auch der Choral. Jedenfalls muß man nur so weit und so lang die natürliche Deklamation der Textworte nachahmen, als es eben die Melodie gestattet. Ein mechanisches Sprechen der Töne, nur geeignet, den Text deutlich hervorzuheben, genügt nicht. Es schadet keineswegs, wenn die Deutlichkeit der Aussprache zu Gunsten eines gebundenen und vollern Vortrags der Melodie ein Weniges einbüßt. Prosaische Deutlichkeit erwartet man beim Lesen, beim Singen des Chorals dagegen will man nicht nur verstehen, sondern auch einen edlen und heiligen Genuß haben, und dies zwar in erster Linie. Nicht ganz richtig sagt man, daß ein Gesang, dessen Text man nicht verstehe, nicht erbaue. Dann dürfte man vor dem Volke überhaupt nicht lateinisch singen. Doch es handelt sich ja in unserer Frage nicht um völlige Undeutlichkeit; es muß nur betont werden, daß nicht die größte Deutlichkeit allein zweckentsprechend sei.

425. Man darf sich nach dem Gesagten nicht wundern, wenn die Melodie auch im Choral manchmal nicht zur natürlichen Aussprache paßt und hie und da wohl auch ihren ganz eigenen Weg geht. Das feierliche Ite missa est ist gewiß nicht zur Ausprägung der Textworte komponiert; die Melodie benutzt die Worte nur als zufällige Unterlage. Niemand wird daher auch nur annähernd so sprechen, wie gesungen wird. Im Gesange findet hier eine Stimmung Ausdruck, die ja wohl entfernt mit dem Sinn oder vielmehr der Stellung der Worte zusammenhängt, aber doch ihren sprachlichen Ausdruck darin nicht findet. Die iubili und die langen Notengruppen überhaupt können nicht so gesungen werden, wie man die Wortsilben ohne diese Noten sprechen würde. Das sind aber nicht etwa alleinstehende Ausnahmen. Überhaupt stimmt das Steigen und Fallen der Töne und die Verteilung derselben auf die Textsilben oft nicht sonderlich, manchmal auch sehr schlecht mit der natürlichen Aussprache überein. Ja, der Gang der

ganzen Melodie ist zum Zweck einer Wiedergabe der Tonabstufung eines sprachlichen Satzes oder einer Periode nicht selten ganz ungeeignet. Dagegen scheint die Gliederung der Melodie in Abschnitte immer und überall sich an den Text anzuschließen; eine solche Gliederung konnte ja auch viel leichter ohne Schaden der Melodie durchgeführt werden. Aber im übrigen ist festzuhalten, daß die beiden verbundenen Künste, die Musik und die Sprache, keineswegs gleiche Gesetze haben und somit nur durch einen gewissen Ausgleich der beiderseitigen Forderungen in einen Bund treten können. Manchmal kann, wie bei allem Gesang, die Abweichung von der natürlichen Betonung in der Melodie sogar schön sein.

Die ungekünstelte Einfachheit des Choralgesanges wird ja gewiß einen engern Anschluß an den Text zur Folge haben als beim weltlichen Gesang erforderlich ist; die Würde und Heiligkeit des Textes ordnet sich gern auch die Melodie unter, und der Zweck der Erbauung wird durch deutliche Hervorhebung der Worte entschieden gefördert. Aber bei sklavischem Anschluß an die Worte kann die Melodie sich kaum entfalten, und damit verliert sie jenen Reiz, durch welchen sie den Inhalt des ganzen Textes (nicht bloß der Einzelworte) erst recht ausprägt und verklärt. Denn nicht so sehr das Einzelwort des Textes will musikalisch gehoben, als vielmehr die in ganzen Sätzen oder Abschnitten liegende Stimmung wiedergegeben werden, und hiervon ist zum größern Teil auch die Erbauung abhängig.

Es lohnt sich kaum der Mühe, an die auffallenden Abweichungen der Choralmelodie von dem Textrhythmus zu erinnern, die sich überall finden. Greifen wir aufs Geratewohl die Pfingstmesse heraus. Das offizielle Graduale Romanum hat gleich im Introitus auf der ersten Silbe von habet, dann auf der letzten von exsurgat eine sehr auffallende Betonung. Daß das Alleluja kein einfacher Sprachgesang ist, leuchtet von selbst ein. Statt terra müßte in dem folgenden Verse renovabis stärker hervorgehoben werden, wenn der Gehalt der Einzelworte ausgeprägt werden sollte. Selbst in der einfachen Melodie des Hymnus erhalten die Schlußsilben von emitte, dator, optime offenbar mehr Gewicht als ihnen in der natürlichen Aussprache zukommt, ja einen auch dem Metrum widersprechenden Accent. Das war im ältern Choral ganz ebenso; z. B. findet man bei (Pseudo-)Hucbald, einem Schriftsteller des 10. Jahrhunderts, intéllige und séculi gerade nur auf der kurzen Silbe mit zwei Noten versehen, und zwar ist die Notenverteilung zweimal unzweideutig gegeben (Enchir. c. 8; *Gerbert* l. c. I, 158). Man wird in den meisten derartigen Fällen nicht sagen können, daß für die Abweichungen der musikalischen Betonung ein besonderer Anlaß vorhanden sei; wie leicht hätten sie sich nicht vermeiden lassen! — Wollte man aber solche Erscheinungen als zufällig und geringfügig bezeichnen, so beweist doch die überaus häufige Wiederkehr derselben melodischen Formeln, Alleluja-

typen, Jubili, Hymnen- und Sequenzmelodien u. s. w., wie sie teils in der offiziellen Ausgabe sich finden, teils ehedem im Gebrauch waren, daß man sich durchaus nicht ängstlich an bestimmte Textworte und deren Sinn band, sondern sich einer wesentlich gleichen Melodie unter den verschiedensten Verhältnissen bediente. Bei den psalmodischen Hymnen- und Sequenz-Melodien ist zwar der Ton, aber nicht der Sinn des Wortes, von großem Einfluß; sonst fehlt die Übereinstimmung auch des Worttones mit der Melodie um so häufiger, je öfter ehedem die längern Notengruppen auf tonlose Silben, besonders auf die Endsilben fielen. Es wird dabei der lyrische Inhalt des Satzes viel mehr als des Einzelwortes durch die Melodie verklärt und jener selbst mehr in generischer Allgemeinheit als in individueller Bestimmtheit ausgedrückt. Über die stereotypen Formeln des (ältern) Chorals, diese von den französischen Benediktinern und von Gevaert (in der Mélopée dans le chant de l'Eglise latine) so recht ins Licht gesetzte Thatsache kann man auch Wagner, Einführung in die gregorianischen Melodien II. Teil, Kap. 5 vergleichen. Es scheint also, daß die Komponisten und Ordner des Chorals doch viel weniger an den strengen Sprachgesang gedacht haben, als man es nach der heutigen Betonung dieses Prinzipes vermuten könnte.

426. In der That reden auch die ältesten Musikschriftsteller des Mittelalters, obwohl sie fast immer die Vokalmusik mit Prosatexten vor Augen haben, auffallend wenig von dem Einfluß des sprachlichen Rhythmus. Der angesehenste von ihnen, nämlich Guido von Arezzo, sagt allerdings (Disc. art. mus. c. 15), es sollten „die Abschnitte und Sätze der Melodie mit denen des Textes zusammenfallen, und ein langer Ton nicht zu gewissen kurzen Silben und ein kurzer Ton nicht zu einer langen Silbe gehören." Das klingt ganz zu Gunsten der Theorie des Sprachgesanges. Es ist dies aber eine recht vereinzelte Vorschrift. Auch bleibt zu erwägen, daß Guido, indem er Regeln für den Komponisten giebt, voraussetzt, daß diesem „lange und kurze Töne" zu Gebote stehen und nur die Wahl zwischen beiden durch die Sprache bestimmt wird. Man unterschied also wirklich Noten von verschiedenem Werte, deren Anwendung auf lange und kurze Silben überlegt sein wollte. Das ist aber etwas anderes, als wenn die Melodie an sich keine langen und kurzen Silben hat und nur eine gewisse unwillkürliche Verlängerung oder Verkürzung durch die richtige Wortbetonung herbeigeführt wird. Von dem stärkern oder schwächern „Nachdruck" hingegen (ein Wort, das besser als Verlängerung und Verkürzung auf den Sprachgesang paßt) sagt Guido, daß derselbe oft durch eigene Accente über den Noten angezeigt werde. Es besteht also daneben noch eine eigentliche Tonmessung. Übrigens bricht derselbe Schriftsteller dem aufgestellten Prinzip selbst die Spitze ab, indem er sagt, es sei doch „selten darauf besondere Sorge zu verwenden". In der That kann fast nur die vorletzte Silbe,

wenn sie kurz ist, in grellen Widerspruch mit der Melodie treten; die übrigen Silben widerstreben weder der Verlängerung noch der Verkürzung allzusehr. Aber auch die kurze vorletzte läßt oft die Verlängerung zu; ähnliches findet sich ja auch in unsern einfachsten Liedern überaus häufig. Darum spricht wohl auch Guido mit Absicht nur von „gewissen" kurzen Silben.

Der Aretiner redet an derselben Stelle von „schweren Neumen" und behauptet anderswo, daß man die Länge der Töne an der Gestalt der Tonzeichen ablesen könne (Ign. cant. reg. al.). Den einfachen Grundsatz hingegen, man solle den Rhythmus des musikalischen Vortrags nach dem Text bestimmen, stellt er nirgends auf. Die soni liquescentes setzen sogar oft eine unvollkommene Aussprache, etwa uberitas statt ubertas, voraus. Schon im 8. Jahrhundert bezeugt diese Erscheinung Beda der Ehrwürdige (De arte metrica 14, Migne 90, 168). Auch Berno von Reichenau verweist (im Prologus) für die richtige Unterscheidung langer und kurzer Noten auf die Zeichen, wie sie die Alten geschrieben haben, nicht auf die Textworte. Die Verkennung der geschriebenen langen und kurzen Neumen ist ihm ein ebenso schlimmer oder noch schlimmerer Fehler als ein Fehler der Aussprache, jener wird aber nicht aus diesem, sondern aus der Verkennung der Neumen hergeleitet. Der ältere (Pseudo-) Hucbald betont (Mus. enchir. I) sehr scharf, daß man lange und kurze Noten unterscheiden solle; aber in dem von ihm angeführten Beispiel sind es gerade drei Schlußnoten über tonlosen Silben, die er als die einzigen Längen kennzeichnet. Der Wortaccent macht also keine Noten lang. Selbst das Tempo eines Gesanges soll man nach Hucbald an den schweren oder leichten Neumen der Komposition erkennen. Endlich wäre es unbegreiflich, wie die ältesten Schriftsteller die mathematisch genaue Tonmessung so streng fordern können, wenn nur die natürliche Deklamation prosaischer Textworte maßgebend sein sollte.

Somit dürfte sich als Ergebnis unserer Betrachtung folgendes herausstellen. So angemessen die für den Sprachgesang meistens gegebenen Vorschriften sind, wenn sie mit Vorsicht angewendet und nach keiner Seite übertrieben werden, ebensowenig sind sie die einzige Norm des rhythmischen Vortrags. Recht entsprechend verlangt El. Salomon (13. Jahrhundert; Scient. art. mus. c. 21) nur für den syllabischen Gesang die streng grammatische Betonung, während sonst häufig „der Buchstabe dem Gesange dienen müsse und letzterer vorherrsche". Die Theorie von der Allherrschaft eines verständlich und verständig recitierten Textes erfreut sich wirklich nicht einmal eines hohen Alters. Dieselbe dürfte auch auf die kirchliche Musik der ersten christlichen Jahrhunderte besser passen als auf den gregorianischen Choral. Der hl. Augustin wenigstens erzählt vom hl. Athanasius, daß dieser die Psalmen fast im Lesetон vortragen ließ (Conf. 10, 33). Das stimmt vollkommen zu der von der Erstlingskirche gegenüber den schönen

Künsten überhaupt beobachteten Zurückhaltung. Indes sieht man doch aus Augustin, daß der hl. Ambrosius in Mailand eine andere, sehr ergreifende Sangesweise eingeführt hatte oder begünstigte und förderte. Diese verbreitete sich, wie beigefügt wird, bald über die ganze Welt. Welche Wandlungen seitdem den kirchlichen Gesang umgestaltet haben, darüber liegt teilweise noch tiefes Dunkel. Bezüglich des Rhythmus aber ist praktisch wohl die Theorie eines gemäßigten Sprachgesanges die brauchbarste, während die wissenschaftliche Untersuchung über den ältern Choral auf erheblich abweichende Anschauungen führt. Als Handbuch empfiehlt sich *Haberl*, Magister choralis.

Noch ein paar Einzelheiten, deren ästhetische Begründung auf der Hand liegt, seien hier namhaft gemacht.

Nach dem Caerem. episc. (Ed. typica 1886) I, 28 sind an allen Sonn- und Feiertagen die Orgel und mit Zustimmung des Bischofs andere Instrumente zulässig (n. 1 et 11), doch nicht an den Sonntagen der Advents- und Fastenzeit mit alleiniger Ausnahme der Sonntage Gaudete und Laetare (n. 2). Die bloße Begleitung des Gesanges durch die Orgel ist selbst an den Ferialtagen dieser Zeiten während der Messe wie auch in der Totenmesse gestattet; verboten ist die Orgel beim Totenoffizium, sie wird nicht gewünscht an den genannten Ferialtagen im Offizium (n. 2. 13). Das Gloria am Gründonnerstag und am Karsamstag wie auch die Festtage während der Woche werden feierlich gehalten. In der Passionszeit ist nur gregorianischer oder polyphoner Gesang statthaft (abgesehen von dem über den Gründonnerstag und Karsamstag Gesagten, ibid. II, 20, n. 4). — Das Credo ist immer ganz durchzusingen, sonst darf man in angemessener Abwechslung Teile vom Kyrie, Gloria, Graduale, Traktus, Sanktus, Agnus, Magnificat, von Hymnen und Cantica durch Orgelspiel mit Recitation oder Solovortrag ersetzen. Vor-, Nach- und Zwischenspiele sind erlaubt, doch soll während der Wandlung die Orgel sich mäßigen; gleich nach der Wandlung mag ein Motett gesungen werden (ibid. I, 28, n. 6. 9. 10). — Der Altargesang wird besser nicht begleitet. — Während des eigentlich liturgischen Gottesdienstes ist die lateinische Ritualsprache allein zulässig; das gilt auch von der Missa cantata, dem „Amt"; in diesem Sinne erging ein Bescheid der Ritenkongregation den 31. Januar 1896 an einen Pfarrer in Sardinien unter Hinweis auf Art. 7 und 8 des Regolamento (oben S. 320); für mehrere Diöcesen Polens wurde mit Berufung auf obigen Bescheid den 25. Juni 1898 ebenso geantwortet (Flieg. Bl. für kath. Kirchenmusik 1896, S. 35; 1898, S. 97). — Einlagen nach dem Offertorium oder Benediktus empfehlen sich wenig; denn sie halten leicht den Priester auf und hindern bei Sängern und Betern die Aufmerksamkeit auf die Handlung am Altare, die gerade bei diesen Teilen der Messe so wichtig ist. Eigentlich liturgische Texte, wie das Te Deum, dürfen nicht in der Volkssprache gesungen werden. Zwischen dem Tantum ergo und dem Segen darf nichts eingeschoben, sonst aber auch vor ausgesetztem Hochwürdigsten in der Muttersprache gesungen werden. Auch hindert nichts, in Lesemessen oder nach beendigter liturgischer Feier deutsch zu singen. — Die eben erschienene Neuausgabe der Decreta authentica der Ritenkongregation enthält wieder das Dekret Quod sanctus Augustinus vom 7. Juli 1894 (oben S. 322) und das Reglement vom 21. Juli 1894 (S. 319 ff.).

427. Das schon oben Nr. 367 über den Volksgesang in der Kirche Angedeutete bedarf noch einer weitern Ausführung und Anwendung

auf die Gegenwart. Nach dem Zeugnis des Altertums war in den ersten christlichen Jahrhunderten die Teilnahme des Volkes am liturgischen Gesang ebenso rege und erhebend, wie maßvoll und eingeschränkt. Das Volk antwortete, wie jetzt der Chor, dem Priester während der heiligen Messe (vgl. Selbst, Cäcilienkalender 1883, S. 14 ff.); auch beim Psalmengesang (der bei der Opferfeier nur eine sparsame Anwendung fand) wiederholte es Teile der vorgesungenen Verse, in Psalm 135 z. B. die ganze zweite Hälfte oder die den Psalmen angehängten Klauseln (Constit. Apost. II, 57, dazu bei *Migne*, PP. gr. I, 727 sq. in der Anmerkung die Belegstellen). Die Hymnen wurden vielleicht abwechselnd, etwa wie jetzt das Te Deum, oder auch (z. B. das Veni Creator) ganz vom Volke gesungen. Jedenfalls setzt der vom hl. Augustin (Bekenntn. 9, 7) erwähnte, vom hl. Ambrosius aus dem Orient herübergenommene Psalmen- und Hymnengesang eine regere Beteiligung der ganzen Gemeinde voraus. Daneben bestanden frühzeitig oder immer auch Sängerchöre, die später in Sängerschulen gebildet wurden. Der Gesang war jedoch durchaus nicht vorwiegend Volksgesang; dieser bestand wesentlich nur aus Responsorien, so daß die Unterordnung der Gemeinde auch äußerlich hervortrat. In dieser Gestalt mußte aber der gemeinschaftliche Gesang bei seinem engen Anschluß an die liturgischen Funktionen des Priesters ein mächtiger Hebel echter Andacht sein. Der hl. Augustin sagt a. a. O., daß der durch Ambrosius aus dem Orient entlehnte erweiterte Gemeindegesang den Zweck hatte, dem Ueberdruß und der Erschlaffung vorzubeugen, und daß er bald fast über das ganze Morgen- und Abendland verbreitet war.

Zur Zeit Gregors des Großen tritt der Gesang der geschulten Chöre stärker hervor (vgl. Schonnefeld, Kirchenmusikal. Jahrb. 1879, S. 57 ff.). Die meisten Stücke des gregorianischen Chorals konnten aus mehrfachen Gründen nicht auf den gemeinsamen Gesang aller berechnet sein. Die Änderung der Praxis, die selbstverständlich der kirchlichen Autorität vorbehalten bleibt, hatte sich ohne Zweifel lange zuvor eingeleitet; sie erscheint nicht so groß, wenn man die frühere Beteiligung des Volkes nicht übertreibt und in Anschlag bringt, daß die allgemeine Kenntnis des Schriftlateins sich im sechsten Jahrhundert rasch verlor, und andererseits, daß auch seitdem die Responsorien nur beschränkt, aber nicht abgeschafft waren. Eine Wiederaufnahme der alten Praxis zur Belebung der Gemeinschaft des Volkes mit dem Priester, allgemeinere Einführung der liturgischen lateinischen Vesper u. dgl. liegt auch jetzt, geeignete Hilfsbücher vorausgesetzt, nicht außer dem Bereich der Möglichkeit oder Erlaubtheit. In der griechisch-unierten Kirche ist das Responsieren des ganzen Volkes noch heute in Gebrauch. Vgl. über die einschlägigen Fragen und manches Verwandte Schlecht, Geschichte der Kirchenmusik, und Jakob, Die Kunst im Dienste der Kirche.

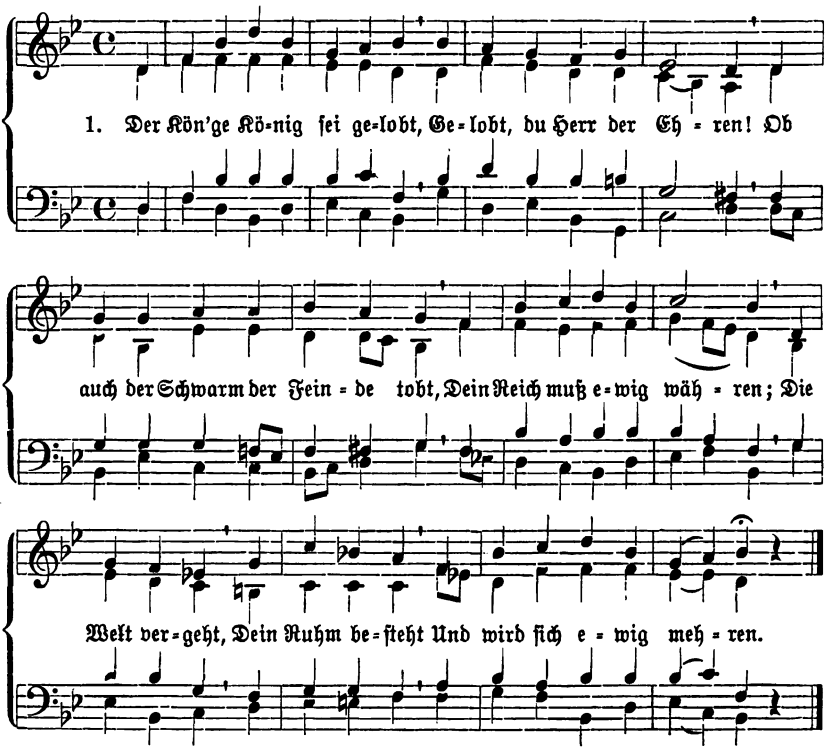
428. Nachdem die lateinische Ritualsprache dem Volke einmal völlig fremd geworden war, lag die Einführung von Gesängen in der Muttersprache nahe. Unzulässig sind dieselben bis heute in dem streng liturgischen Gottesdienste (s. oben Nr. 426). Das Mitsingen des anwesenden Volkes ist ja nicht wesentlich und die andächtige Teilnahme hängt nicht davon allein ab, jedenfalls muß die weise Vorschrift der Kirche uns Gesetz sein. Aber aus dem Responsoriengesang der ältern Zeit entwickelte sich doch bald für die nicht liturgischen Andachten ein Volksgesang in der Muttersprache, und dies zwar vor allem unter den Völkern deutschen Stammes. Aus dem 9. Jahrhundert haben wir noch das bekannte Petrus-Lied Unsar trohtin hât farsalt. Besonders wurden lateinische Hymnen übersetzt; dann auch weltliche Lieder umgedichtet. Die häufigen Bittfahrten und die geistlichen Schauspiele beförderten den Gebrauch deutscher Gesänge, und seit der Erfindung der Buchdruckerkunst stand ihrer allgemeinsten Verbreitung, wenigstens durch fliegende Blätter, nichts mehr im Wege. Selbst Luther und Melanchthon bezeugen den sehr gewöhnlichen Gebrauch derselben in der vorreformatorischen Zeit. Während aber in der katholischen Kirche nur nach dem Graduale (in Verbindung mit der Sequenz), vor und nach der Predigt, sonst aber nur außerhalb des liturgischen Gottesdienstes deutsch gesungen wurde oder gesungen werden sollte, bemächtigten die Protestanten sich des Kirchenliedes zum Ersatz für die kirchliche Liturgie und als Mittel, das Volk desto leichter für die neue Lehre zu gewinnen. Das bot einen weitern Anlaß, warum seither auch die katholischen Gesangbücher sich mehrten. Für den eigentlichen Gottesdienst kann es jedoch bis nach der Mitte des 18. Jahrhunderts als Ausnahme gelten, wenn Gesänge in der Muttersprache vorherrschten. Die aber seitdem an Stelle der liturgischen Hochämter in Aufnahme gekommenen deutschen Singmessen waren wenig dem Geiste und Willen der allgemeinen Kirche gemäß. Die im Fortschritt begriffene Reform des Kirchenliedes beschränkt es denn auch mehr und mehr wieder auf die ihm gebührende Stellung. Vgl. Bäumker, „Kirchenlied" im katholischen Kirchenlexikon; Schonnefeld, Kirchenmusikal. Jahrb. 1882, S. 21 ff.).

429. Der Volksgesang ist ein mächtiger Hebel der Andacht und erleichtert der Gemeinde insbesondere auch das Durchleben der frommen Stimmungen, welche das wechselnde Kirchenjahr nahelegt. Oder erwachen nicht diese schon bei der bloßen Erinnerung an gewisse Lieder der Advents-, Weihnachts-, Fasten- oder Osterzeit? Was wären die meisten Volksandachten für das fromme Gefühl von Tausenden, wenn man davon den Volksgesang ganz ausschlösse? Und wer könnte wohl für den Massengesang einer fromm gestimmten Gemeinde völlig unempfindlich sein? Darum ist es eine angenehme Pflicht des Pfarrers, für die Regelung des Volksgesanges entweder persönlich oder durch andere Geistliche und Lehrer Sorge zu tragen.

430. Um der Erbauung und der Kunst zugleich zu genügen, muß das Kirchenlied in einfacher Sprach- und Tonform den Glauben und die Liebe ausprägen und verklären. Das Lied ist ein Hauptmittel der Belehrung, wenn es die reine Wahrheit in leichtfaßlicher Sprache vorträgt; es fördert aber auch den kindlich frommen Sinn, wenn es warme Empfindung in schöner und leichter Melodie ausdrückt. Das Kirchenlied soll weniger tiefe Gedanken als Stimmungen enthalten, beide nicht zu subjektiv und gesucht, damit es leicht in Sinn und Herz der Menge eingehe. Geist- und saftlos, wie das aus der Aufklärungszeit, soll es noch weniger sein. Voll Kraft sind nach Text und Melodie viele alte Lieder, um deren Sammlung und Empfehlung sich Meister, Bäumker, Dreves und andere großes Verdienst erworben haben. Oft ist indes eine Modernisierung des Textes ratsam und bei der ganzen Reform des Kirchengesanges schonende Rücksicht auf die Umstände ebenso nötig wie gesunde Prinzipien. Es ist gut, daß auch Lieder im heutigen Musikstil, wenn sie tauglich sind, zu Ehren kommen Vgl. Schonnefeld, Kirchenmusikal. Jahrb. 1880, S. 31 ff.

Schließen wir mit einem nach Text und Melodie gleich schwungvollen und kräftigen Liede.

K. Racke S. J.



2. O ew'ger Vater, dir sei Preis,
Du Herr ob allen Dingen,
Dir dient der ganze Erdenkreis
Im großen und geringen;
Was dir gefällt,
Durch alle Welt
Muß sich's im Werk vollbringen.

3. Sei auch gelobt, du heil'ger Christ,
Auf deines Vaters Throne;
Es bricht doch keine Macht noch List
Von deinem Haupt die Krone;
Reichst mit der Hand
Von Meer zu Land,
Zur fernsten Himmelszone.

4. Sei uns gegrüßt, Herr Heil'ger Geist,
Der du im Sohne thronest,
Der du das Bad des Lebens weihst
Und siebenfältig lohnest;
Ein Gnadenband,
Ein Liebesbrand,
Du in uns weilst und wohnest.

5. Du höchster König, starker Gott,
Schirm uns mit deinen Händen;
Gieb uns dem Feinde nicht zum Spott,
Hilf unsern Jammer wenden!
Der Engel Schar,
Wie Blitze klar,
Woll du zu Hilf uns senden.

6. Du bist allein in aller Not,
Auf den wir schau'n und trauen;
Denn ohne dich ist alles Tod,
Not, Tod und Todesgrauen.
Du bist allein
Der Fels, der Stein,
Auf dem wir steh'n und bauen.

Text von G. M. Dreves S. J.

Sach- und Namenregiſter.

(Die Ziffern verweiſen auf Nummern im Texte. Die Hauptſtellen über einen Gegenſtand ſind durch Fettſchrift der Ziffern hervorgehoben worden.)

Abſchluß, muſikaliſcher 275.
Abſolute Muſik 359 ff.
Accent 121. 185. 307; vgl. Kurſus, Sprachgeſang, „Oratoriſcher" Rhythmus.
Achttonſyſtem 140. **143 ff.**
Adagio 321.
Ägidius von Zamora 120.
Akkorde 66 ff.; Zahl der Akkordtöne 179; diſſonante A. 72; Auflöſung 62. 72 ff.
Alcuin 145.
Allegro 321.
Altſtimme 213.
Ambros 2. 393. 414.
Ambroſianiſche Kirchenmuſik **127.** 143. 376. 407. 426; Probe derſelben vor 362.
Amt, das geſungene 426, Ende.
Antiochien, deſſen Bedeutung für die ältere Kirchenmuſik 146.
Äoliſche Tonart 104 ff.
Äqualiſten 379. 385.
Archytas 83.
Aribo Scholaſtikus 380 ff. 391 f.
Arie **342.** 416.
Ariſtides Quintilianus 46. 102. 142. 201. 205.
Ariſtoteles **24 ff.** 46. 108. **134.** 156. 168. 174. 193. 226 f. **416.** 423.
Ariſtoxenus 85.
Arpeggio 283.
Arſis und Theſis 200.
Artigarum 388.
Äſthetik der Muſik, ihre Aufgabe 35; ihr Standpunkt 409. 411 ff.
Athanaſius 426.
Auguſtin 370. 427.
Aurelian von Réomé 120. 131. 133. 145.
Ausdruck, äſthetiſcher in der Muſik 1. 3 ff. **15 ff.** 24 ff. 75. **108.** 163. 166. **178.** 276. **359 ff.** 393.
Authentiſche (offizielle) Ausgabe des gregorianiſchen Chorals 101. **403**; auth. Tonart 103.

b im Choral 102. 114; vgl. Tritonus.
Bach, Seb. 24. **85. 208.** 406.
Ballade, muſikaliſche 292.
Bariton und Baß 213.
Baßgeige 232. 235.
Baumgart 411.
Bäumker 428. 430.
Beda, der Ehrwürdige 393. 426.
Beethoven 24. 30. 282. 296. 301. **360.**
Begleitungsmuſik 225. **265 ff.** 290 ff. 298. **360.**
Bellermann 87. 154. 335.
Benedikt XIV. **400.** 412.
Benediktiner, franzöſiſch-belgiſche 119 ff. 404. 421 ff.
Berlioz 24. 361.
Bernard, der hl., deſſen Tonarius 120.
Berno von Reichenau 374. 383.
Beſchreibung in der Muſik 3. **30.** 150. **361.**
Bewegung in der Muſik 3 f. **25** f. 43.
Blechinſtrumente 252.
Boëthius 101. 138. **141 ff.**
Bona 249.
Bratſche 232. 235.

Cäcilienverein 397, Ende.
Caeremoniale episcoporum 426.
Caſſiodor 141.
C-Durtetrachord als Vorausſetzung aller ſiebenſtufigen Tonleitern 101 ff.
C-Durtonart in pythagoreiſcher und in harmoniſcher Stimmung 94 ff.
Charakteriſtiſche, das, in der Tonkunſt 33 f.
Chineſiſche Muſik: die F-Tonart derſelben 52; die fünfſtufige Leiter 93; Proben 36. 118.
Chopin 292. 301.
Chor 344 ff.
Choral, der gregorianiſche, in offizieller und in hiſtoriſch-kritiſcher Geſtalt 101, Ende; die vorzüglichſten Ausgaben des letztern 388; die Handſchriften 389 f.; „authentiſche" Textbücher 403; Urſprünglichkeit des erreichbaren älteſten Textes 138 f., vgl. 388 f. 392; Wandlungen im ältern Ch. 131 ff.; älteſte Tonſchrift ſ. Neumen; ambroſianiſcher Ch. **127.**

143. 145; Probe desselben 361, Ende; Proben aus dem Choral des 9. und 10. Jahrhunderts 109. 133; aus dem Pothierschen Graduale 120; Tonarten des Ch. nach Wagner 120, nach Gevaert 139, Ende, nach Dechevrens 140 ff. **143 ff.**, im offiziellen Ch. 100 ff.; Chromatik des Ch. 106, Ende. **374**; freier Rhythmus des Ch. **187 ff.** 130. 136. **424 ff.**; ästhetischer Wert des Ch. **137.** 349. 404; Harmonisierung des Ch. 106. 397, Ende. — Vgl. Kirchenmusik, „Oratorischer" Rhythmus.
Choral, der protestantische 346.
Chromatische Töne und Tonreihen 78. **81.** 159. **183.** 374; Probe altgriechischer Chromatik 209.
Chrotta 230.
Cicero über den Rhythmus der Rede 382. 423.
Clemens von Alexandrien 368.
Cornu 84.
Cotton 120. 139. 143. 374.
Couffemaker 386. 393.

Dechevrens 24. 77. **140 ff. 386 ff.**
Deklamationsmusik 303. 311.
Delezenne 84.
Diastaltische Rhythmen 209.
Diatonik 59. 78. 153. 372 f.
Differenztöne 64. 66.
Dirigent 418.
Diskant 213.
Dissonanz **57 ff. 72 ff.**; als bloße Diskordanz 62.
Dochmius 207.
Dominantakkord 168 f.
Dominante 158. 160; im Choral 103.
Doppelperiode 281.
Dorische Tonart 102; bei den Griechen 84. 109. **112.**
Dramatische Musik 358 ff.
Drehleier 236.
Dreiklang 71. 169; aufgelöster bei den Griechen und im Choral 112. 134. 158.
Dreiteilung des Marsches u. s. w. 296 f. 301. 316. 320 ff.
Dreves 430.
Drexelius über Kirchenmusik 414.
Duett und Duo 269.
Durchführung in der Fuge 333.
Durchgang 181.
Durtetrachord, dessen Bedeutung 101.

Eindruck, subjektiver, der Musik 6 ff.
Einfache Töne 48.
Einheit in der Melodie 164; in der Harmonie 168. 171.
Engel, Gust. 2. 11. 23. 83. 87.
Enharmonische Musik 183.
Epische Musik 337. 340.
Eratosthenes 83.
„Ethos" der Musik 24; vgl. Ausdruck.
Euklid 57. 209.
Exsultet 281.

Fagott 262.
Ficker 351.
Fiedel 230.
Figuren 283.
Finale, das 321; die 102 u. ö.
Flageolettöne 233.
Fleischer 139. **387 ff.** 391.
Flöte 226 f. 263.
Flötenpfeifen 241.
Form 1. 10 ff. 19 ff.
Formalismus 2. 10 ff.
Formalschöne Musik 283. **360.**
Fortschritt, fehlerhafter 173 f.
Franco von Köln 378.
Fuge 331 ff.
Führer in Kanon und Fuge 329. 332.
Fundamentalton **49.** 95.
Fünfteiliger Takt 199; Beispiele 209. 273.
Fünftonreihe oder fünfstufige Leiter 54. 93; Melodien derselben 36. 118.
Fuß, rhythmischer 200.

Gang oder Lauf **275.** 283. 416.
Gefährte, der, in der Fuge 332.
Gefühlsinhalt der Musik, s. Ausdruck.
Gehörsorgan 40.
Geige 230 ff.
Geistiges Moment in der Musik, s. Ausdruck.
Gemüt 8.
Genie, musikalisches 166. 278.
Gesamtkunstwerk 414.
Gesang 210 ff.; vgl. Vokalmusik.
Gesangchöre 367. 427.
Gevaert 84. 101. 109. **131 ff.** 140 ff. **184.** 225. 425.
Gluck 296. 358.
Gregor der Gr. und die Kirchenmusik 127; Gevaerts Ansicht 145.
Griechische Musik, die, und der Kirchengesang 101. **140 ff.**; Theorie der gr. M. im Abendlande 141 ff.; Tonarten und Transpositionen der gr. M. 112. **142.** 146, Ende; Chromatik und Enharmonik 183, Ende; Beispiel der Chromatik und der Modulation 209; Harmonie der gr. M. 183. **225**; Musikgattungen 209; Musik der griechischen Kirche, s. Oktoechos; Taktmessung derselben 292, Ende.
Griechische Päpste 145.
Griechisches Drama **350.** 354.
Grillparzer 6.
Guido von Arezzo 24. 120. 132. 135. **139.** 157. **380 ff.** 391. 426.
Guido von Carilocus 120.
Guitarre 229.

Haberl 358. 426.
Hackbrett 236.
Halbton, dessen Messung 81 f.; Lage in der Tonleiter 96. 102; Charakter 157.
Händel 24. 213. 341.
Hanslick 2. 9. 12. 359.
Harfe 227.
Harmonie 56. 62 f. **168 ff.**; in der Kirchenmusik 106. 183. 396. 397, Ende; bei den Griechen 183. 225; verhüllte Harmonie in den alten Tonarten 117 f.
Harmoniesatz 272.
Harmonische Tonleiter 80 ff. 87. 95. 98.
Harmonium 251.
Hartmann, Ed. v. 2. 15.
Hauptmann 49.
Haydn 24. 30. **235.** 341. 358. **361.**
Helmholtz 7. 23. **39 f.** 45. 49. 60. 68 f. **71. 77.** 84 f. 156. 172.
Hennig 358, Ende; 393, Ende.
Hesychastische Rhythmengattung 209.
Hieronymus, der hl. 367. 413.
Hieronymus von Mähren 378.
Hilfstöne 181.
Horn 253.
Hostinsky 2.
Houdard 387. 390, Ende. 391.
Hucbald 109. 131. 374. **384** f. 391, Ende. 426.
Hymnen 146.
Hypermixolydische Transpositionsskala der Griechen 142.
Hypodorische Tonart der Griechen 108.

Jakob 427.
Jakobsthal 374.
Jan **57.** 112. 154.
Janssens O. S. B. 378 ff. 385. 421.
Idealismus und Formalismus 2 ff.
Inhalt der Musik, s. Ausdruck.
Instinktive Auffassung der Musik 10. 14. 21.
Instrumentalmusik, allgemeiner Charakter 220 ff.; als Begleitung des Gesanges 225. **265** ff. 285. 290 ff. **360**; reine **J 268 ff.** 286 **360** f.
Instrumente der Musik 226 ff.; in der Kirche 398 ff.
Intervalle 51. 135. 154.
Johann XXII. 396.
Johannes Damascenus 145.
Josquin 24. 393.
Irrationale Takte 202. 207.
Jungmann, Jos. 8. 358. 378. 411.

Kanon 328 ff.
Kantate 336 ff.
Karl d. Gr. 145.
Kienle O. S. B. **127.** 145. **421 ff.**
Kirchenmusik, allgemeiner Charakter derselben **362** ff. 369 f.; in den ersten christlichen Jahrhunderten 366 ff. 371; gewichtige Stimmen über K. aus verschiedenen Zeiten, s. Clemens von Alexandrien, Augustin, Hieronymus, Thomas von Aquin, Johann XXII., Suarez, Benedikt XIV.; die Ritencongregation im Jahre 1894 402; das Caeremoniale episcoporum und die neueste Ausgabe der Dekrete 426; die K. ist einer schlechthin vollkommenen Leistung fähig 407 ff. 411, Ende; Stellung der Kirche zu ihr 409 f.; welche Beschränkung die Kirche auflegt 411 ff.; „weltliche" und „theatralische" K. 413. **415** f.; K. und Konzertmusik 408; einseitig „ästhetische" Beurteilung der K. 409. 411 ff.; Tonarten der K., s. Tonarten; Melodie der K. 394 f.; Harmonie 396 ff.; Rhythmus 375 ff.; Instrumente in der K. 398 ff.; Dirigent, Organist und Sänger 418 ff. Vgl. Choral.
Klang und Klangfarbe **37** ff. 48. 221 f.
Klarinette 260.
Klaviatur, Klavichord, Klavicymbel und Klavier 236 ff.
Kombinationstöne 64. 70.
Komma, syntonisches 49. 52. 81.
Konsonanz 57 ff.
Kontinuität der Melodie 154.
Kontrabaß 230. 232. 235.
Kontrapunktische oder polyphone Musik **182. 328** ff. 344 ff. 396 ff. 408.
Konzertierender Musikstil 182.
Konzertsatz 271.
Kornmüller O. S. B. 108. 249. 381. 387. 422.
Köstlin, H. Ad. 2. 12. 358.
Köstlin, Karl, s. Vischer.
Kralik 408.
Krutschek 412.
Kunst und Natur 56. 71. 87, Ende. 88 277 f.; vgl. Natur.
Kunstgebilde der Musik 274.
Kunstwerk der Zukunft 414, Ende.
„Kursus" 126 f.

Läufe **275.** 283. 416.
Laute 228.
Leier 226.
Leitmotiv 361, Ende; in einem besondern Sinne 135.
Leitton 156 f.
Lhoumeau 187. 378. 421 ff.
Lied 285 ff.; L. ohne Worte **286.** 289; durchkomponiertes L. 292; Volkslied 290.
Lippenpfeife 241. 244.
Liszt 24. 361.
Löwe, K. 292.
Lydische Tonart 114; im griechischen Sinne 142.

Madrigal 347.
Malerei in der Musik 3. 30. 150. **361.**

Marchetti von Padua 141. 378.
Marcianus Capella 101. 138. 141.
Marsch 293 ff.
Marx 34. 161. **241 ff.** 259. 358. 373 u. a. a. O.
Mediante 111, Ende. 158; s. Terz.
Meibom 57 u. a. a. O.
Melismen 125. 145.
Melodie **147 ff.**; Diatonik derselben 153; Kontinuität 154; Tonalität 155; M. in der Kirchenmusik 394; chromatisch und enharmonisch verzierte M. 183; Melodie und Harmonie 178. 180 f.
Melodramatischer Vortrag 308. 311.
Mendelssohn 18. 288. 358.
Mensuralisten 379.
Mensuralmusik und musica plana 378.
Mercadier 84.
Messe 348 f.
„Metrische" Gesänge 381 ff. 392 (ein Beispiel aus Aribo Scholastikus).
Metronom 204.
Missa cantata 426, Ende.
Mittönen 46.
Mixolydische Tonart 113; bei den Griechen 142.
Mocquereau O. S. B. 119.
Modulation **159 ff. 169**; in der ältern Musik 106; bei den alten Griechen 142. 209, Ende; „leitereigene" Modulation 95.
Möhler, A. 372.
Molterz 67 ff.
Molltonart 105.
Monochord 228, Anm.
Motette 347.
Motive 165 ff. 274; vgl. 135 ff.
Mozart 323. 360 f.
Mueller, Ed. 34. 416.
Musik, Definition 31 ff.; Bewegung in der M. 3 f. 43; Bewegungsgrade 25 f.; Material der M. 42; Gegenstand 27 ff.; Wirkung 4. 6—8. 10 ff.; subjektives Moment in der Musik 40. 58 f.; abstrakte Allgemeinheit des musikalischen Ausdrucks 16 ff.; M. und Sprache 45. 215 ff.; M. und andere Künste überhaupt 17 f. 28. 359. 360, Ende; innere Entwicklung der M. 359 ff.; formalschöne und Stimmungsmusik 360; romantische und Programmmusik 361; nächste und höchste Aufgabe der M. 411. 414, Ende; vgl. Vokal- und Instrumentalmusik, Choral- und Kirchenmusik.
Musikalische Anlage 31. 166. 278.
Musiktheoretiker, ältere 141 ff. 378 ff.; Riemanns Buch über dieselben 388.

Natur und Kunst 56. 71. 87, Ende. 88. 277 f.
Naturtonleiter **49** ff. 95.
Nebentöne 48 ff.
Nervenreiz 4. 6.
Neudeutsche Schule 361.
Neumen als Notenzeichen **139. 386**; longobardische und römische N. 389; als Notengruppen 190 f. 380. 391, Mitte; Proben der Neumenschrift 392.
Neumenforschung 386 ff.; Grundlinien dazu 392.
Nomen der Griechen 135.
Notker Labeo 141.

Obertöne **48** ff. 60. 91; vgl. 69.
Obligates Instrument 266.
Oboe 261.
Ohr als Organ der Tonempfindung 40.
Oktav 41. 79. 90.
Oktoechos, s. Achttonsystem.
Oper 350 ff.
„Oratorischer" Rhythmus in der Musik 379. 382. 385. **421 ff.**
Oratorium 340 ff.
Orchestersatz 273.
Organist 419.
Orgel 242 ff.
Orgelpunkt 273.
Orientalische Musik 183.
Ornamentnoten 154. **283.** 390 f.; vgl. die Neumenproben 392.
Ouvertüre 327.

Paléographie musicale **119 ff.** 138 ff. 422 f.
Palestrina 24. 172. 358. **397.**
Papadopulos 145. 392 f.
Pauke 264.
Pause im ältern Choral 383.
Periode 279 ff.; vgl. 283 f.
Phantasie, musikalische 31. 166.
Phrygische Tonart 109 f.; im Sinne der Griechen 142.
Pianoforte 237 ff.
Piel 103. 109. 153. 169. **249. 373.**
Pizzicato 233.
Plagale Tonarten 103; bei den Griechen (?) 142.
Plato 26. 83. 302. 416.
Plutarch 154.
Polyphonie 182. 328.
Porphyrius 193.
Posaune 255.
Pothier **119** f. 131. 182. 377 f. **421 ff.**
Preyer 39. 42.
Primärzeit des Rhythmus 198.
Programmmusik 223 f. **361.**
Psalmodie 121 ff.
Psalterium 227.
Ptolemäus 83. 102. **142.** 193.
Pythagoras 142.
Pythagoreische Tonleiter 94; über die Terz derselben 83 f.; vgl. Quintenstimmung.

Quart 52. 63. 65. 95 f.; vgl. Tritonus.
Querflöte 241.
Querstand 177.
Quint 79; die Q. da 87.
Quintenfolgen 174.
Quintenschluß 158.
Quintenstimmung 79. 81 ff. 97.
Quintilian 423.

Racke, K. 430.
Recitativ 306 ff. 337. 342.
Regino von Prüm 131 ff.
Reglement für Kirchenmusik 402. 412 f.
Reißinstrumente 226 f. 237.
Reißmann 184 (Vorbemerkung).
Religiöse Musik 362.
Resonanz 46.
Rhythmus 11. 184 ff.; strenger Rh. 195 ff.; freier Rh., besonders in der Kirchenmusik 120 ff. 187 ff. 375 ff. 424; symmetrischer Rh. 130. 136. 192. 279 ff. 421 f. Vgl. metrische Gesänge und oratorischer Rhythmus. Rh. der Motivglieder 190 ff.; Rh. im Steigen und Fallen der Töne 193; geistige Bedeutung des Rh. 205; Taktrhythmus im ältern Kirchengesang 378 ff.
Richter, E. Fr. 176.
Riemann, H. 2. 49. 55. 69. 83. 86. 205. 388.
Ritencongregation 402. 426.
Rohrblattinstrumente 259.
Romantische Musik 361.
Romanus-Buchstaben 389 ff.
Romanze, musikalische 292.
Rondo 325.
Rotte 230.

Saiteninstrumente 226 ff.
Salomon, E. 426.
Sänger 420.
Sankt Gallen, die Musik daselbst 388 ff.
Satz- und Periodenbau in der Musik 274 ff.; S. der Sonate 316 ff.; Instrumentals. 268 ff.; strenger S. 170.
Satzschluß 168. 275. 281; Trugschluß in der Programmmusik 361, Ende.
Schack, van 39.
Schall 37.
Schasler, M. 2. 26. 28.
Scherzo 325.
Schlaginstrumente 264.
Schlecht 427.
Schlegel, A. W., über das Verhältnis von Religion und Kunst 409.
Schluß 168. 275; unvollkommene Schlüsse 158.
Schmid, Th. 358.
Schnabelflöte 241.
Schönheit in der Tonkunst 33; vgl. Wohlklang, Gesetz, Form, Ausdruck.
Schonnefeld 427 f.
Schopenhauer 2.
Schrift, die Heilige, über Gesang und Spiel 409 f.
Schubert, Fr. 288. 301.
Schumann, Rob. 288. 296.
Schwebungen der Töne 58 ff.
Seidel 244.
Selbst 427.
Septime, die natürliche 62. 71; die steigende und die fallende S. 84; S.-Akkord über der Dominante 168 f.
Siebenteiliger Takt 199.
Sinnliche Wirkung der Musik 1. 4. 6. 7.
Sirene als akustisches Instrument 39.
Solo in der Instrumentalmusik 317.
Sonate 315 ff.; Stimmungsentwicklung in der S. 318 ff.
Sprach- oder Sprechgesang 306 ff. 424 ff.
Staccato 233.
Stephanos Lampadarios 143. 392.
Stimmorgan 44 f.; Stimmton 211; Stimmregister und Stimmklassen 213 f.
Stimmung der Instrumente 78 ff. 99.
Stimmungsmusik 360; vgl. Ausdruck.
Stoff der Musik 41.
Streichinstrumente 230 ff.
Suarez über Kirchenmusik 399.
Subdominante 93. 95. 103. 160.
Suite 305.
Sulzer 374.
Summationstöne 64. 66.
Symbolik in der Musik 5. 30. 150.
Symmetrie 279 ff.; vgl. Rhythmus.
Symphonie 326.
Synkope 201.
Syrien, die Wiege des ältern Kirchengesanges 145 f.
Systaltische Rhythmengattung 209.

Takt 198 ff.; zusammengesetzter T. 203; gerader und ungerader T. 206; vgl. Rhythmus.
Taktmesser 204.
Tanz 299. 302 f.
Tartini 55.
Technik und Inhalt 163.
Teiltöne 48 ff.
Teilung, rhythmische, 275.
Temperatur, gleichschwebende 78. 81 f. 85 f.; vgl. Tonstimmung.
Tempo 204. 375.
Tenor 213; tenor im Sinne des Mittelalters 383.
Terz, die große 80, die kleine 62. 67 ff.; die pythagoreische 83 f.; Terzenschluß 140. 158; ein Beispiel 146, Ende; die T. schon bei den Griechen als wahre „Mediante" 112. 134. 146, Ende.
Tetrachord 49. 53. 84. 101; verbunden oder unverbunden 102.

Tetrachordwechsel als „leitereigene" Modulation 95. 106.
Text und Melodie **215** ff. 284 ff. 288.
Theatralische Kirchenmusik 413. 415 f.
Themen (Motive) in der Sonate 322 ff.; in der Fuge 331 ff.; im Choral 135. 190 ff.; vgl. Motive.
Thesis und Arsis 200.
Thimus 41. 49. 83. 193.
Thomas von Aquin über Kirchenmusik 412; über Instrumente 399.
Ton, musikalischer 37 ff.; einfacher T. 48.
Tonalität 155 ff.; im Choral 134; s. den Nachweis bei den einzelnen Tonarten 100 ff., besonders 109 ff.
Tonart, Wesen 88. 118; theoretische Erklärung der diatonischen T. 91 ff.; die Einheit der Naturtonreihe genügt 107; C-Dur 99 f.; A-Moll 105; die alten diatonischen Tonarten, außer C-Dur: D-Tonart 102 ff. 106; E 109 ff.; F 114 f.; G 113. 115; A 104. 106; H 107. 118. 120. 144, Ende; die Tonarten des Chorals 99 ff. 372 ff., nach Gevaert 139, Ende, f., nach Wagner 120, nach Dechevrens 140 ff. **143** ff. (die Oktoechos der griechischen Kirche); die altgriechischen T. 112. **142.** 146, Ende; Übergang der alten Tonarten in die neuern 116 ff.; vgl. über Chromatik 159. 183. 374.
Tondauer 47.
Tonika, auch im Kirchengesang 129. 134. **155** ff.; Akkord der T. 109. 112. **171.**
Tonleiter 52 f. 65. **77** ff.; vgl. Tonstimmung.
Tonmalerei 3. 30. 150. 361.
Tonmessung, akustische 81 f.
Tonstärke 46.
Tonstimmung, natürliche (harmonische), pythagoreische (nach Quinten) und temperierte 81 ff.
Transposition im Choral 120.
Transpositionsskalen der Griechen 141 f.
Tremulieren 59.
Trient, das Konzil v. Tr. über Kirchenmusik 397.
Trio 269. 296. 302. 304. 324; Orgeltrio 244. 419.
Tritonus **114.** 132. 156; bei den Griechen 112 f. 273, Ende.
Trompete 254.

Umlegung der Akkorde 70.
Unbestimmtheit des musikalischen Ausdrucks 16 ff.
Unterdominante oder Oberquart 93. 95. 103. 160.
Untertöne 69.

Ventilinstrumente 256 ff.
Verein der Künste 353. 360. 414 f.
Viertonreihe 49. 53; vgl. Tetrachord.
Violine 231. 235.
Violoncello 232. 235.
Vischer, Th. (der Band über Musik in V.'s Ästhetik ist von K. Köstlin) 1. 6. 358.
Vitruv 77.
Vokale, musikalische Natur derselben 45. 48. 216.
Vokalmusik 210 ff. **215** ff. 288. 412. 421 ff.
Volksgesang, religiöser 427.
Volkslied 290.
Vorhalt 181.

Wagner, Richard 2. 24. 250. 293. 352. **356** ff. **361.**
Wagner, Peter **119** ff. 122. 127 f. **130.** 138 f. 378. 421 ff. 425.
Waldhorn 253.
Weber, „Über Sprachgesang" 187.
Weltliche Kirchenmusik 413. 415 f.
Westphal **53.** 83. 102. 146, Ende. 158. **184. 225** u. ö.
Windinstrument 240 ff.
Wirkung der Musik 1. 4. 6 f.; vgl. Ausdruck.
Witt 187.
Wohlklang der Musik 1. 7.

Zeiteinheit, rhythmische 198.
Ziernoten 154.
Zimmermann, Rob. 2.
Zither 226. 229.
Zöllner, „Buch der Erfindungen" 231.
Zungenpfeifen 241. 244.
Zweck der Kirchenmusik 411 ff.

In der **Herderschen Verlagshandlung** zu **Freiburg im Breisgau** ist erschienen und durch alle Buchhandlungen zu beziehen:

Kunstlehre in fünf Teilen.

Von **Gerhard Gietmann S. J.** und **Johannes Sörensen S. J.**

Erster Teil: **Allgemeine Ästhetik** von G. Gietmann S. J. Mit 11 Abbildungen. gr. 8°. (VI u. 340 S.) *M.* 4.20; geb. in Halbfranz *M.* 6.

Dritter Teil: **Musik-Ästhetik.** Von G. Gietmann S. J. Mit 6 Abbildungen und vielen kürzern Musikproben. gr. 8°. (VIII u. 370 S.)

Die weitern Teile werden enthalten:

II. Poetik, von G. Gietmann.
IV. Malerei, Bildnerei und schmückende Kunst, von J. Sörensen.
V. Ästhetik der Baukunst, von G. Gietmann.

Jeder Teil wird einzeln abgegeben.

Die Verfasser stehen auf dem Standpunkte des christlichen Idealismus, haben es sich aber angelegen sein lassen, das Gute, wo es sich immer darbot, kennen zu lernen, zu würdigen und zu verwerten. Bei aller Selbständigkeit anerkennen sie gern die Bedeutung auch der gegnerischen Forschungen, um auf denselben nach bestem Vermögen weiterzubauen. Daher werden neben Plato, Aristoteles und Thomas von Aquin auch Vischer, Carrière, Schasler und Hartmann mit gleicher Sorgfalt benutzt. Ähnliches gilt von den bedeutendern Autoritäten auf den einzelnen Gebieten der Ästhetik.

Für die Behandlung und Beurteilung des Stoffes haben nicht die ausgetretenen Pfade der Populär-Ästhetik die Richtung gewiesen, sondern es wird der Versuch gemacht, nach durchaus realistischer Methode zu hohen und freien Anschauungen aufzusteigen, welche eine umfassende und doch praktische Kunstbetrachtung zu fördern geeignet schienen.

Den begründeten Forderungen des Realismus wird auch in der Sache Rechnung getragen; namentlich wird der geistig-sinnliche Charakter der Schönheit und der schönen Kunst nachdrücklich betont.

Die Vollständigkeit in der Behandlung des Stoffes wurde insoweit angestrebt, als es der mäßige Umfang des ganzen Werkes gestattete; doch ist auf Ergänzung der bisherigen Bearbeitungen im großen und kleinen, z. B. durch die Verwertung der neuern Forschungen auf dem Felde der griechischen und mittelalterlichen Musik sowie der musikalischen Akustik, gebührende Rücksicht genommen worden.

Das Bestreben der Verfasser ging vor allem dahin, mit Übergehung dessen, was nur für die Einzelforschung Wert hat, alles, was für weitere Kreise wissenswert schien, in übersichtlicher Ordnung und in einfacher, klarer Sprache vorzulegen und dabei durch schärfere Fassung im einzelnen, genaue Begriffsbestimmungen und systematischen Aufbau der Doktrin die philosophische Bestimmtheit wenigstens von ferne nachzuahmen.

Nicht selten fand sich Gelegenheit, tiefgehende Irrtümer, welche sich durch manche Ästhetiken hindurchziehen, zu berichtigen, so sehr auch jede